

काव्य एवं काव्य-रूप

डॉ. जगदीशप्रसाद कौशिक
अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग
श्री कल्याण महाविद्यालय, सोकर (राज.)

ग्रन्थ-विकास, जयपुर

प्रथम संस्करण : 1987

मूल्य : पचास रुपये मात्र

प्रकाशक : ग्रन्थ-विकास

सी-37, राजापार्क, आदर्शनगर, जयपुर

मुद्रक : भूलेखन प्रिण्टर्स, जयपुर

प्राक्कथन

मानव ब्रह्माण्ड की एक महत्वपूर्ण रचना है। चिन्तन का प्राधान्य इसकी वह विशेषता है जो इसे श्रेष्ठ मृष्टि से पाथेय प्रदान करता है। दूसरी ओर मानव रुचि-अरुचि, आकर्षण-विकर्षण, प्रेम-वृणा, राग-द्वेष जैसे भिक्षुओं का घर है। मानव वृत्तियाँ इतनी घञ्चल होती हैं कि उनके सम्यन्ध में निश्चित नियमों का प्रावधान नहीं किया जा सकता फिर भी काव्य वह सशक्त विधा है जो इन वृत्तियों को नियन्त्रित कर सञ्चालित करने की दामता रखती है। निरकुशतम व्यक्ति भी काव्य-शक्ति के समक्ष नतमस्तक हो जाता है। यही कारण है कि ज्ञान की इस धारा की आराधना मानव-समुदाय अपने जीवन के प्रारम्भिक काल से करने लग पड़ा था। किसी भी सम्यता को ले लीजिए उसके जन्म, पोषण एवं संहार या समापन में साहित्य या काव्य की प्रमुख भूमिका रही है। प्रकृति के मनोरम प्रांगण में जब मनुज ने आँखें खोली तो वह उसके सौन्दर्य से अभिभूत हो उठा, पक्षियों के कल-रव, मृगों की चौकड़ी भरती हुई पंक्तियों, सरिताओं की तरल-तरंगों, निर्भरो के कल-कल गान, ऊषा की पीत-आभा, बाल सूर्य की स्वर्ण-रश्मियों तथा सोम की शीतलता एवं ज्योत्स्ना में स्नात रजनी ने उसे अपने ओर आकृष्ट किया और सहृदय मनुज की वाणी ने साकार रूप ग्रहण कर लिया। वाणी के इसी साकार रूप को आगे चल कर विद्वानों एवं मनीषियों ने कविता, काव्य या साहित्य नाम प्रदान किया। एक ने गाया दूसरे ने सुना और इस प्रकार परम्परा बनती चली गयी। प्रकृति के प्रांगण में इठलाते मानव ने उसके साथ किसी अलक्ष्य या अप्रत्यक्ष सम्यन्ध का अनुभव किया। उसने फिर यह भी सोचना प्रारम्भ किया कि प्रकृति का यह गोचर स्वरूप जब इतना सुन्दर है तो उसका अन्तर कितना सुन्दर होगा और प्रकृति के अन्तस्तल में प्रविष्ट होकर उसके सुख-दुःख, कष्टता, क्रूरता, मादकता, प्रेम आदि की भाँकियाँ देखने लगा। अब वह विकास की दूसरी सीढ़ी से तीसरी सीढ़ी की ओर बढ़ा और उसे लगा कि विधाता की इस नाना रूप मयी सृष्टि में वह स्वयम् सर्वाधिक सुन्दर है और सत्य है। उसने जीचा-परखा और मानव के अन्तरतम में खो गया। उसके कण्ठ से सहसा फूट पड़ा यह स्वर—‘विहग सुन्दर, सुमन सुन्दर। मानव तू सबसे सुन्दरतम।’ बात यही नहीं रुकी। उसने विकास की चौथी सीढ़ी पर पैर रखा। इस परम रमणीय सृष्टि का निर्माता और नियन्ता कौन है? वह कितना मनोहारी और रमणीय होगा, मह जिज्ञासा कवि के मन में अपने पल फड़फड़ाने लगी। उसके मुख से निकला—‘हे अनन्त रमणीय तुम कुछ हो, ऐसा-हेमता भान। धीर, मन्द, गम्भीर स्वरयुत यही कर रहा सागर गान।’ इस प्रकार विकास-प्रविधा

की इस यात्रा में कवि ने विधाता समेत उनकी ममय मृष्टि को अपनी वाणी का विषय बना लिया । कविता-कामिनी अपने नाना रूपों में विभिन्न प्रकार की वेश-भूषाओं से समलकृत हो विश्व-प्रांगण में मृष्टि की हृदय-वीणा के तारों को झन-झनाने लगी और आज तक अनवरत गति से अथक अपने कर्तव्य-बहन में निरत है ।

दीर्घ-अन्तराल के पश्चात् ज्ञान की दूसरी धारा का प्रस्फुटन हुआ । जब मनीषियों एवं काव्य मर्मज्ञों ने वाणी के विभिन्न रूपों का दर्शन किया तो वे उसके प्रभावों, उद्गम-स्रोतों और रूपों का विवेचन करने लगे । सर्जनात्मक साहित्य के विभिन्न रूपों एवं लक्षणों का निर्धारण ज्ञान की इस दूसरी शाखा के अन्तर्गत है हुआ जिसे काव्य-शास्त्र के नाम से ख्याति प्राप्त हुई । इस शास्त्र के अन्तर्गत काव्य का स्वरूप, लक्षण निर्धारण, उसके भेदोपभेद, काव्य की मूल आत्मा आदि पर विचार किया जाता है ।

ज्ञान की इस दूसरी धारा के परिप्रेक्ष्य में ही प्रस्तुत पुस्तिका का सर्जन किया गया है । इसमें सर्वप्रथम प्राच्य एवं पश्चात्य विद्वानों के काव्य-सम्बन्धी मतों अथवा विचारों को दृष्टिगत रखते हुए काव्य के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है । तदुपरान्त काव्य के हेतु एवं प्रयोजनों को समझाने का प्रयत्न है तथा प्रसंगवश पश्चात्त्यों के 'कल्पना-तत्त्व' और भारतीयों की 'प्रतिभा' शक्ति के साम्य-नैपथ्य' पर प्रासंगिक रूप से विचार प्रस्तुत किये गये हैं । इस प्रकार काव्य के विधायक तत्त्वों का विवेचन करने के पश्चात् काव्य-रूपों का विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है । काव्य के विभिन्न रूपों के वैशिष्ट्य सूचक लक्षणों को स्पष्ट करते हुए विद्वानों द्वारा निर्धारित तत्त्वों पर विचार किया गया है तथा प्रमुख काव्य-रूपों के आज तक अस्तित्व में आये उनके भेदोपभेदों पर विस्तृत चर्चा की गई है । इसी आधार पर इस पुस्तक का नाम 'काव्य एवं काव्य-रूप' रखा गया है ।

विषय-सामग्री की मौलिकता का दावा तो मैं नहीं कर सकता क्योंकि पुरातन एवं अर्वाचीन विद्वानों ने इस सम्बन्ध में इतना कुछ लिखा है कि आज के युग का कोई भी व्यक्ति इस प्रसंग में मौलिकता का दम्भ नहीं कर सकता । हाँ ! कथन की शैली एवं सिद्धान्तों की व्याख्याएँ मेरी अपनी हैं, यह मैं निश्चिन्त रूप से कह सकता हूँ । अब पुस्तक सुधी पाठकों के हाथों में है । मैं अपने कृत्य में कहाँ तक गफलत हुआ हूँ, इनका निर्णय तो वही करेंगे । इस प्रसंग में मैं तो इतना ही कह सकता हूँ कि इस पुस्तक की अच्छाईयाँ मेरे पूर्ववर्ती विद्वानों की हैं और इसमें रही भ्रष्टियों का दायित्व मेरा है । मैं उन सभी विद्वानों का हृदय से आभार व्यक्त करता हूँ जिनके ग्रन्थों से मैंने प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष सहयोग, प्रेरणा या मार्ग-दर्शन प्राप्त किया है ।

काव्य

भाषा-विवेचन एवं काव्यालोचन के क्षेत्र में भारत विश्व का प्रगणी रहा है। विश्व के प्राचीनतम लिपिवद्ध ग्रन्थों वेद जहाँ एक और धार्मिक विधानों के प्रथम कोष हैं, वहाँ दूसरी ओर उनमें कविता-कामिनी का भूमंगिमा या अभूतपूर्व मौन्दर्य भी विद्यमान है। ऋग्वेद का ऊँचा मूलतः कविता का श्रेष्ठतम उदाहरण है, जिसमें ऋषि की मौन्दर्यान्वेष्टिणी प्रवृत्ति का प्रतिफलन हुआ है। यही वह बिन्दु है, यही वह केन्द्र स्थान है, जहाँ में प्रस्फुटित काव्य एवं काव्य-शास्त्र अनवरत गति में प्रसृतन प्रवहमान हैं। कविता मानवीय हृदय की प्राकृत बीजा से निस्पृत करुणा मंगीत है तो काव्य-शास्त्र उसके भाष्यार्थन का परिचायक नियामक तत्त्व है। काव्य-शास्त्र कविता में निहित उन बिन्दुओं का चयन करता है, जिनके कारण सहृदय सामाजिक का मन किसी कविता को पढ़कर, सुनकर या देखकर आत्म-विभोर हो उठता है। इनोलिए कहा जाता है कि—कवि करोति काव्यानि रमं जानन्ति पण्डिताः। कविता कवि-हृदय का स्वतः-स्फूर्त स्रोत है, जो घनीभूत होता हुआ शान्त क्षणों में सहसा प्रस्फुटित हो जाता है। कवि कविता का मर्जन करते समय भाव-गंगा में इतना निमग्न हो जाता है कि वह स्वयम् नहीं जानता होता कि वह क्या कर रहा है? क्यों कर रहा है और किसलिए कर रहा है? जब भाव-स्रोतस्विनी का प्रवाह शान्त होता है, तब उमकी भाँगी धुलती है और उसे ज्ञात होता है कि उसने किसी भाव-शिशु को साकार रूप प्रदान कर दिया है। वही भाव-शिशु अपने मौन्दर्य के कारण रमिक जनों के गले का हार और पण्डितों के विवेचन का विषय बन बैठता है। कविता हृदय की निधि है और काव्य-शास्त्र मस्तिष्क का पराक्रम। कहने का तात्पर्य यह है कि जिस दिन मानव-हृदय हर्षोल्लास या पीड़ा-वेदना से प्राण्णायित होकर अपने 'स्व' से ऊपर उठकर काव्य-शिशु को जन्म देता है, उसके तत्काल पश्चात् ही काव्य-शास्त्र का भी उद्भव हो जाता है। भारतीय मनीषियों ने उस समय से ही काव्य का आलोड़न-विलोड़न, विवेचन-विश्लेषण, प्रारम्भ कर दिया था, जब शेष संसार कविता की भादक सुमारी में भूम रहा था। भारतीय काव्य-शास्त्र के इतिहास का अवलोकन करने पर एक आश्चर्यजनक उलझन उपस्थित होती है। काव्य के क्षेत्र में प्रारम्भ में ही जिस निःस्पृह एवं अद्भुत प्रतिभा ने काव्य के ज़िम् तात्त्विक सत्य का अन्वेषण किया था, उसकी गति तत्काल अवच्छेद क्यों हो गयी और परवर्ती काव्यशास्त्री कविता के शरीर को ही क्यों महत्त्व देने लग गए? भरतमुनि ने कविता

के मूल तत्त्व 'रस' का प्रारम्भ में ही शोध कर लिया था किन्तु परवर्ती आचार्यों ने उसे उचित स्वीकृति प्रदान न कर अपना ध्यान कविता के बाह्य सौन्दर्य पर केन्द्रित कर लिया। ऐसा लगता है कि परवर्ती आचार्य एक सम्बन्ध मग्न तक काव्य के बाह्य सौन्दर्य की चकाचौध में खोये रहे। इसका कारण चाहे समय का सम्बन्ध अन्तराल रहा हो, चाहे भरतमुनि द्वारा रस, विवेचन नाटक के सन्दर्भ में होने के कारण अन्य आचार्यों ने काव्य की अन्य विधाओं में उसे स्थान देना उचित नहीं समझा हो। परन्तु कारण चाहे जो कुछ रहा हो किन्तु रस को अपना उचित आसन प्राप्त करने के लिए दीर्घकाल तक प्रतीक्षा करनी पड़ी। अशुना पुनः उसका आसन इन्द्र के आसन की तरह दोलायमान है, जिस पर यथा समय विचार किया जाएगा।

काव्य की परिभाषा एवं स्वरूप

कुत्तक ने कवि-कर्म को 'काव्य' की मंजा से अभिहित किया है। संस्कृत ग्रन्थकारों ने 'कवि' शब्द के साथ 'व्यत्' प्रत्यय के योग से 'काव्य' शब्द की सिद्धि की है, जिसका अर्थ होता है कवि कौशल या कविता आदि। यद्यपि भारतीय मनीषियों ने प्रारम्भ से ही काव्य की आत्मा को लेकर विचार-विमर्श अधिक किया है, तथापि काव्य को स्वतन्त्र रूप से परिभाषित करने का भी प्रयत्न किया है। काव्य की आत्मा के प्रश्न को लेकर प्राचीन आचार्यों ने विस्तार से विवेचन एवं विश्लेषण किया है। स्थिति यहाँ तक आ पहुँची कि आचार्यों के इन विचारों ने पृथक्-पृथक् सम्प्रदायों का रूप ग्रहण कर लिया, जो हिन्दी-भाषा-युग तक किसी न किसी रूप में प्रचलित रहे हैं। हम इन समस्त सम्प्रदायों पर पृथक्-पृथक् अध्यायों में विचार करेंगे। प्रमुख सम्प्रदाय इस प्रकार हैं—(1) अलंकार सम्प्रदाय, (2) रीति सम्प्रदाय, (3) वक्रोक्ति सम्प्रदाय, (4) ध्वनि सम्प्रदाय, (5) रस सम्प्रदाय और (6) मौक्तिक सम्प्रदाय।

'काव्य की आत्मा' के प्रश्न के प्रतिरिक्त विभिन्न आचार्यों ने काव्य का समग्र लक्षण एक ही स्थान पर प्रस्तुत करने का प्रयास भी किया है। यद्यपि ये लक्षण प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में आचार्य के सम्बद्ध सम्प्रदाय की भावना से जुड़े हुए प्रतीत होते हैं, किन्तु इसके साथ ही उनमें कुछ और भी समाविष्ट है। अतः उन पर स्वतन्त्र रूप से विचार कर लेना अनुपयुक्त नहीं होगा। यो तो काव्य-शास्त्र सम्बन्धी चलते उल्लेख वेद, उपनिषद्, आरण्यक, अष्टाध्यायी तथा अन्य अनेक ग्रन्थों में उपलब्ध हो जाते हैं, परन्तु समग्र रूप से काव्य-शास्त्र का शास्त्र के रूप में चित्रण सर्वप्रथम भरतमुनि ने किया है। उनका नाट्य-शास्त्र अशुना उपलब्ध है। काम-सूत्र के रचयिता वात्स्यायन और काव्य-मीमांसा के रचयिता राजशेखर ने अनेक काव्य-शास्त्रियों के नामों का उल्लेख किया है किन्तु उनमें से किसी का भी ग्रन्थ उपलब्ध नहीं है। अतः ऐसी स्थिति में भरतमुनि को ही भारत का आदि काव्य-शास्त्री एवं नाट्य-शास्त्र को काव्य-शास्त्र का आदि ग्रन्थ माना जाता है। आधुनिक विद्वान् भरतमुनि को ईसा पूर्व पहली शताब्दी से ईसा पूर्व पाँचवीं शताब्दी के बीच में होना

प्रतिपादित करते हैं। भरतमुनि के पश्चात् ~~काव्य-शास्त्रों का नाम~~ ^{‘भामह’} का नाम प्राप्त नहीं होता है और न ही कोई आधिकारिक ग्रन्थ ही उपलब्ध होता है। भरतमुनि के पश्चात् आचार्य ‘भामह’ का नाम इस क्षेत्र में अत्यन्त आदर के साथ लिया जाता है और भामह के पश्चात् काव्य-शास्त्र की गति अद्यपर्यन्त अव्यवहित रूप से प्रवहमान है। अतः इस प्रसंग में हम भरतमुनि से लेकर आज तक के आचार्यों के काव्य-सम्बन्धी विचारों का विश्लेषण करने का प्रयास करेंगे। किसी भी विद्या की परिभाषा के लिए यह आवश्यक है कि वह त्रिदोषों— (1) अव्याप्ति, (2) अति व्याप्ति और (3) असम्भव-से मुक्त हो तथा संक्षिप्त हो एवं मूल पार्थक्यकारी विशेषता से संबलित हो। वास्तव में किसी भी विद्या की परिभाषा में वाङ्मयनीयता एवं विकल्प के लिए स्थान नहीं होता। वस्तुतः परिभाषा में ‘क्या होना चाहिए’ के स्थान पर वह ‘क्या है?’ पर विचार होना चाहिए। इन्हीं कतिपय सूत्रों के आधार पर हम प्राचीन आचार्यों द्वारा प्रदत्त काव्य की परिभाषाओं पर विचार करेंगे। सर्वप्रथम हम भरतमुनि को उद्धृत करते हैं। आपके अनुसार— ‘रसमयी, सुखबोध्य मृदुललित पदावली को काव्य कहते हैं’¹। भरतमुनि ने प्रारम्भ में ही ‘रस’ को काव्य की आत्मा घोषित कर दिया था। यह बात दूसरी है कि यह घोषणा नाटक के क्षेत्र में की गयी थी। फलतः दीर्घ समय तक आचार्य इसे अपनी स्वीकृति देने से कतराते रहे। भरतमुनि की यह परिभाषा अपने आप में पूर्ण प्रतीत होती है। काव्य शब्द और अर्थ का संघात होता है, जो भाव एवं कला का प्रतिनिधित्व करता है। यो तो समस्त वाङ्मय में ही शब्द और अर्थ का संघात होता है। चाहे राजनीतिशास्त्र हो, चाहे प्राणिशास्त्र, चाहे अर्थशास्त्र हो और चाहे भौतिक शास्त्र, शब्दार्थ के संयोग के बिना इनका अस्तित्व नहीं है। रसमयता और मृदुललित शब्दावली ही काव्य को उक्त शास्त्रों से भिन्न अस्तित्व प्रदान करती है। अतः भरतमुनि ने निस्सन्देह ऐसी पदावली को महत्त्व दिया है, जो रसमयी (भाव पक्ष) हो और मार्दव तथा लालित्य (कला पक्ष) से युक्त हो। अतः स्पष्ट है कि भरतमुनि काव्य में भाव पक्ष और कला पक्ष दोनों को समान स्थान देने के पक्षपाती प्रतीत होते हैं। इनके पश्चात् ‘भामह’ और दण्डी ने काव्य की परिभाषा को एकाङ्गी बना दिया और उनकी दृष्टि काव्य के कला पक्ष पर ही केन्द्रित हो कर रह गयी। भामह के अनुसार ‘शब्द और अर्थ के सामंजस्य से पूर्ण उक्ति ही काव्य है’² और दण्डी के अनुसार ‘अभिलषित अर्थ को व्यक्त करने वाली पदावली ही काव्य है’³। यद्यपि ये ऐसी परिभाषाएँ हैं कि विद्वान् अपने-अपने दृष्टिकोण से इनकी व्याख्याएँ प्रस्तुत कर सकते हैं तथापि दोनों ही परिभाषाएँ अपने आप में पूर्ण नहीं कही जा

1. डॉ. नगेन्द्र, रीति-सिद्धान्त, पृष्ठ 6 पर उद्धृत।

2. शब्दार्थ संहिता काव्यम् भामह, काव्यालंकार।

3. इष्टार्थव्यवधिना पदावली—दण्डी, काव्यादर्श—

सकती। इन परिभाषाओं में अतिव्याप्ति दोष स्पष्ट हो परिलक्षित किया जा सकता है। पहली बात तो यह है कि यह लक्षण ज्ञान की किसी भी विधा पर लागू किया जा सकता है, क्योंकि दर्शन, आयुर्वेद, धनुर्वेद सभी विधाएँ शब्द और अर्थ का मामजस्य ही हैं और क्या है? इन ग्रन्थों में प्रयुक्त पदावली भी अभिलपित अर्थ का ही बोध कराती है। फलतः समस्त वाङ्मय ही इस परिभाषा की सीमा में आवृद्ध हो जाता है और इस प्रकार सभी विधाओं की काव्य संज्ञा हो जाती है, जो कि उचित नहीं है। दूसरे, यदि इस परिभाषा को उक्त दोनों आचार्यों के सिद्धान्तों की दृष्टि में रखकर व्याख्यायित किया जाए तो सालकार पदावली की काव्य संज्ञा निर्धारित होती है क्योंकि 'भामह' स्पष्ट रूप से उद्धोषित करते हैं कि नारी का कान्त मुक्ष भी शलकार रहित शोभा नहीं देता।¹ दण्डी काव्य के शोभाकारी (भारता) धर्म को शलकार कहते हैं।² अतः स्पष्ट है कि इनका 'शब्दार्थ' शलकार के परिप्रेक्ष्य में देखा जाना चाहिए और इस आधार पर दोनों ही आचार्य काव्य के कला पक्ष को महत्त्व देते हुए दृष्टिगत होते हैं। तीसरे, इनकी उक्त परिभाषा 'अभिव्यञ्जना' की परिभाषा तो हो सकती है, काव्य की नहीं और इस प्रकार ये आचार्य क्रोचे के अभिव्यञ्जनावाद के अधिक निकट प्रतीत होते हैं, जो अभिव्यञ्जना की ही काव्य मानते हैं। इनके अनुसार सफल उक्ति ही सौन्दर्य है। उसके अतिरिक्त सौन्दर्य कोई बाह्य तत्त्व नहीं है। 'सफल अभिव्यञ्जना ही सौन्दर्य है क्योंकि असफल अभिव्यञ्जना तो अभिव्यञ्जना ही नहीं है।'³ यहाँ पर क्रोचे ने अभिव्यञ्जना की सीमा को अत्यन्त सकुचित बना दिया है तथा अपनी दृष्टि के अनुसार ही इसकी व्याख्या कर डाली है, अन्यथा अभिव्यञ्जना तो अभिव्यञ्जना ही है, चाहे वह काव्य में हो और चाहे ज्ञान की अन्य शाखाओं में। क्रोचे अन्यत्र तीव्र अनुभूति की बात कह कर यद्यपि अपने आपको उपर्युक्त आरोप से बचा लेने का प्रयास करते हैं किन्तु भारतीय आचार्य ऐसा नहीं कर पाए।

उपरिर्कथित दोनों आचार्यों के पश्चात् 'वामन' ने अपने 'काव्यालंकार-सूत्र' ग्रन्थ में काव्य की परिभाषा में अपने आपको अव्याप्ति दोष से बचाने का सफल प्रयास किया है किन्तु वे भी काव्य के अन्तस्तत्त्व तक पहुँचने में सफल नहीं हो पाये। हाँ! वहाँ तक पहुँचने का उपक्रम अवश्य है। वास्तविकता तो यह है कि वामन चाहते हुए भी तात्कालिक परिवेश के कारण अलंकारवाद का सशक्त परिहार और गुणों का स्पष्ट मण्डन नहीं कर पाये और इस प्रकार अपने मन्तव्य में अस्पष्ट रह गये।

1. न कान्तमपि निनूयं विभाति वनिता मुखम्—भामह काव्यालंकार।
2. काव्यशोभाकारान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते—दण्डी काव्यादर्श।
3. डॉ० नगेन्द्र, रीति मित्रान्त (भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका) पृष्ठ 8 पर उद्धृत।

उदाहरणार्थ, वामन ने काव्य की परिभाषा इस प्रकार की है कि 'गुणों तथा अलंकारों से भूषित शब्द और अर्थ के लिए काव्य शब्द का प्रयोग किया जाता है।'¹ उक्त परिभाषा अव्याप्ति दोष से तो मुक्त हो गयी किन्तु गुण और अलंकार को समान स्तर प्रदान कर उन्होंने पहली गलती की और थोड़ी ही देर में वे अलंकार को गुण से श्रेष्ठ मानने की श्रुति कर बैठे। जय वे कहते हैं कि 'काव्य अलंकार के कारण ग्राह्य होता है।'² इसका तात्पर्य यह हुआ कि काव्य में गुणों का समावेश होते हुए भी यदि उसमें अलंकार नहीं है तो वह ग्राह्य नहीं होगा। इससे स्वतः ही अलंकार की प्रधानता सिद्ध हो जाती है। कुछ स्थलों पर ये विरोधाभास से ग्रस्त दिखाई देते हैं। एक ओर तो ये स्पष्ट कह देते हैं कि अलंकार ही सौन्दर्य है और साथ ही यह भी कहते हैं कि सौन्दर्य का काव्य में समावेश दोषों के बहिष्कार और गुण तथा अलंकार के आदान से होता है। यहाँ पर यह स्पष्ट नहीं है कि 'सौन्दर्य' अलंकार का ही नाम है अथवा गुण और अलंकार दोनों की समष्टि का है। ग्रागे चल कर यद्यपि इन्होंने इसे स्पष्ट करने का प्रयास किया है किन्तु वहाँ ये शोभा, सौन्दर्य और 'धर्म' शब्दों के प्रयोग में उलझ कर रह गये। यह स्पष्ट नहीं हो पाया कि वामन 'काव्यशोभा' और 'काव्यसौन्दर्य' शब्दों को समानार्थक मान कर चलते हैं अथवा भिन्नार्थक और यदि भिन्नार्थक है तो दोनों शब्दों के अर्थों में क्या और कितना अन्तर है? 'सौन्दर्यमलंकारः' कहने वाला आचार्य जय यह कहता है कि 'काव्य शोभायाः कर्तारो धर्माः गुणाः, तदतिशयहेतवस्तत्त्वलंकाराः।' तब स्थिति अत्यन्त अस्पष्ट हो जाती है। वस्तुतः वामन रीति-सिद्धान्त के प्रतिपादक होने के कारण अलंकारों का पल्ला छोड़ने में पूर्णतः सफल नहीं हो पाये। एक ओर वे कहते हैं कि 'काव्य अलंकार के कारण ही ग्राह्य होता है' तो दूसरी ओर यह कह डालते हैं कि 'अलंकार तो काव्यशोभा के अनित्य धर्म हैं। केवल गुण सौन्दर्य की सृष्टि कर सकते हैं परन्तु केवल अलंकार नहीं।' इस अवसर पर 'सौन्दर्यमलंकारः' का क्या हुआ ? कुछ नहीं कह सकते। डॉ० नगेन्द्र ने वामन के विचारों का अध्ययन कर उन्हें समेकित रूप में इस प्रकार प्रस्तुत किया है—गुणों से अनिवार्यतः और अलंकारों से साधारणतः युक्त तथा दोष से रहित शब्द अर्थ का नाम काव्य है।³ डॉ० नगेन्द्र को सम्भवतः 'मम्मट' के साथ इसका सम्बन्ध स्थापित करने के लिए यह खींच-तान करनी पड़ी है अन्यथा वामन स्वयं इसमें स्पष्ट प्रतीत नहीं होता है। क्या ही अच्छा होता कि वामन 'गुणों' की प्रधानता देकर रीति को उसका भंग मान कर चलता किन्तु 'वामन' ने इसके विपरीत आचरण किया और यही कारण है कि उसका

1. काव्यशब्दोऽयं गुणालंकारसंस्कृतयोः शब्दार्थयोर्वर्तते—वामन, काव्यालंकार-सूत्रवृत्ति:
2. काव्यं ग्राह्यमलंकारात्—काव्यालंकार सूत्रवृत्ति: 2/1/1
3. डॉ० नगेन्द्र, भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका, पृष्ठ 5

सिद्धान्त आगे चल कर वह महत्त्व प्राप्त नहीं कर पाया जो उसे करना चाहिए था। आगे चल कर कुन्तक ने इस दृष्टि को चिह्नित किया और पूर्ववर्ती कलावादी आचार्यों द्वारा प्रदत्त परिभाषा को अधिक सटीक बनाने का प्रयत्न किया।

कुन्तक वक्रोक्तिवाद सम्प्रदाय के प्रणेता माने जाते हैं। लेकिन कुन्तक की वक्रोक्ति भामह के वक्रोक्ति अलंकार से अधिक विस्तृत सीमा रेखा वाली है। अतः इन्होंने वक्रोक्ति को ही काव्य का मूल बताया और काव्य की इस प्रकार परिभाषा की—‘वक्रोक्ति युक्त पदरचना में सहभाव से व्यवस्थित शब्दार्थ ही काव्य है। वह वक्रोक्ति सामाजिकों को भ्रष्टादित करती है’¹। इस परिभाषा में भामह, दण्डी और वामन द्वारा व्यक्त परिभाषाओं में कोई विशेष अन्तर नहीं है। अन्तर है तो केवल इतना कि कुन्तक ने वक्रोक्ति को परिभाषा में ही गुम्फित कर दिया और फिर समस्त ग्रन्थ में कहीं पर भी विरोधाभास दृष्टिगत नहीं होने दिया। अब रहा प्रश्न यह कि वह अपनी परिभाषा में कहीं तक मफल रहा और काव्य के मूल तत्त्व तक पहुँच पाया अथवा नहीं। वस्तुतः कुन्तक की दृष्टि भी भामह और दण्डी की तरह काव्य के बाह्य सौन्दर्य तक ही सीमित रही और वे काव्य की मूल तह तक नहीं पहुँच पायी। यद्यपि कुन्तक ने ‘रस’ को वक्रोक्ति के एक अंग के रूप में वर्णित किया है तदपि प्रधानता उक्ति-चमत्कार की ही बताई है।

इनके पश्चात् ध्वनिवादी आचार्यों का युग आता है और कट्टर ध्वनिवादी आचार्य मम्मट भी, जहाँ तक काव्य परिभाषा का प्रश्न है, इन आचार्यों के विचार से आगे नहीं बढ़ पाये। आचार्य मम्मट ने वस्तुतः भामह, दण्डी और वामन के विचारों को संकलित भर कर दिया है। आपके अनुसार ‘दोष रहित तथा गुण युक्त शब्द और अर्थ का सामंजस्य ही काव्य है। उसमें अलंकारों का होना आवश्यक नहीं है’² अर्थात् काव्य में दोषों का अभाव और गुणों का योग अनिवार्य है तथा साधारणतः अलंकार भी हो सकते हैं किन्तु अलंकारों की काव्य में अनिवार्यता नहीं है। अलंकारवादियों द्वारा इस परिभाषा का प्रबल विरोध किया गया। जयदेव ने तो यहाँ तक कह दिया कि जो लोग अलंकार रहित शब्दार्थ को काव्य मानते हैं, वे अग्नि को भी उष्णता रहित क्यों नहीं मान लेते।³ वैसे मम्मट की परिभाषा में ‘शब्दार्थ’ भी भामह की देन है तो ‘गुण’ युक्तता और ‘दोषाभाव’ का विचार वामन से लिया गया है। हाँ! इतना अवश्य किया है कि काव्य में अलंकार की महत्ता का शङ्कनाद इससे मन्द पड़ने की सम्भावना का शीर्णशेष हुआ।

1. शब्दार्थो सहितो वक्र कविव्यापारशालिनि । अन्ये व्यवस्थितो काव्यं तद्विदाल्हादकारिणि ॥ कुन्तक, वक्रोक्तिजीवितम्;
2. तददोषो शब्दार्थो सगुणवानलंकृती पुनः नवापि । मम्मट, काव्य-प्रकाश—
3. अमीकरोति यः काव्यः शब्दार्थानलंकृती । असी न मन्यते कस्मादनुष्णामन-लंकृती । जयदेव, चन्द्रालोकः—

इन कलावादी या चमत्कारवादी आचार्यों के पश्चात् आत्मवादी आचार्यों का युग आता है। यद्यपि आत्मवादी विचारधारा की आधारशिला का न्यास भरतमुनि कर चुके थे किन्तु अलंकारवादी आचार्यों के प्रादुर्भाव के कारण उसकी गति मन्द पड़ गयी थी। भरतमुनि के पश्चात् सर्वप्रथम भग्निपुराणकार ने रस की महत्ता की ओर शिथिल संकेत किया है किन्तु वे भी दोहरी बातें करते प्रतीत होते हैं। एक ओर वे अलंकार रहित सरस्वती को विधवा की सजा प्रदान करते हैं¹ तो दूसरी ओर बाणी की विदग्धता की प्रधानता रहने पर भी रस को काव्य की आत्मा कहते हैं। भग्निपुराणकार के सामने दो विकल्प थे—(1) बाणी की विदग्धता अर्थात् उत्ति चमत्कार और (2) रस। ये रस की सत्ता और महत्ता तो स्वीकार करते हैं किन्तु प्रधानता उक्ति चमत्कार को ही देते हैं। इस प्रसङ्ग में सर्वाधिक सराहनीय काव्य आचार्य विश्वनाथ का रहा है।

आचार्य विश्वनाथ ने अपने लोकविश्रुत ग्रन्थ 'साहित्य-दर्पण' में रस की स्वतन्त्र सत्ता का उद्घोष किया। सर्वप्रथम भरतमुनि ने जिस प्रासाद की आधारशिला रखी थी, उसे एक भव्य राज-प्रासाद के रूप में सम्पन्न किया। इन्होंने स्पष्ट शब्दों में घोषणा की कि 'रस-पूर्णं वाक्य'² ही काव्य है। इसके साथ ही 'रस' की मार्मिक एवं सर्वाङ्ग व्याख्या प्रस्तुत की है। यथा :—

सत्त्वोद्रेकादखण्डत्वप्रकाशानन्द चिन्मयः ।

वेद्यान्तर-स्पर्शशून्यो ब्रह्मास्वाद-सहोदरः ॥

लोकोत्तर-चमत्कारप्राणः कश्चित् प्रमातृभिः ।

स्वाकारवदभिमतत्वेनायमास्वाद्यते रसः ॥³

अर्थात्, सत्त्वगुण के उद्रेक होने पर सहृदय सामाजिक, अखण्डस्वरूप, अपने प्रकाश से ही आनन्द देने वाले, चिन्मय, अन्य सभी प्रकार के ज्ञान से विनिर्मुक्त ब्रह्मानन्द सहोदर, अलौकिक चमत्कार ही जिसका प्राण है, ऐसे रस का निज स्वरूप से अभिमतः रस का आस्वादन करते हैं। आचार्य विश्वनाथ ने रस की ऐसी सांगोपाङ्ग व्याख्या प्रस्तुत की कि पूर्ववर्ती सभी सम्प्रदाय निरस्त हो गये। आपके पश्चात् आचार्य पण्डितराज जगन्नाथ ने अपने अग्रभूतपूर्व ग्रन्थ 'रस गंगाधर' में रस की सौन्दर्य का प्रतीक मान कर प्रत्यक्ष रूप में रस का उल्लेख न कर उसके स्थान पर 'रमणीय' शब्द का प्रयोग कर उसे (परिभाषा की) अधिक निर्दोष बनाने का

1. अलंकार रहिता विधवेव सरस्वती, भग्निपुराण—

2. वाग्वदगम्य प्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम्, वही

3. वाक्यम् रसात्मक काव्यम्, विश्वनाथ, साहित्य दर्पण;

4. वही

प्रयत्न किया है। आपके अनुसार रमणीय धर्म के प्रतिपादन शब्द को काव्य कहते हैं। अपनी परिभाषा को प्रस्तुत करने समय पण्डितराज ने विश्वनाथ की परिभाषा पर यह आक्षेप किया है कि विश्वनाथ की परिभाषा को पढ़कर कवि लोग चिन्ता उठेंगे कि उनकी कविता उक्त परिभाषा के अन्तर्गत नहीं आ पाएगी। दूसरे, विश्वनाथ की परिभाषा पर यह आक्षेप भी लगाया जाता है कि उनकी परिभाषा के अन्तर्गत आगत 'रम' शब्द व्याख्या-भाषेक्ष है। उक्त दोनों आरोप निराधार एवं व्यर्थ हैं। जहाँ तक पहले आरोप का सम्बन्ध है, 'रम' के माय-माय अन्य चमत्कारमूलक तत्त्व रम के पाँच तत्त्वों के रूप में विद्यमान रहते हैं, जैसा कि मम्मट और विश्वनाथ दोनों ने स्पष्ट किया है। मम्मट ने कहा है कि जिस तरह शीर्षादि आत्मा के गुण हैं, उसी प्रकार काव्य में अंगी रूप रम के स्थायी धर्म गुण हैं और वे रस के उत्कर्ष के कारण होते हैं।¹ विश्वनाथ ने इस विचार को और अधिक स्पष्ट करते हुए लिखा है कि—गुण रस के उसी प्रकार उत्कर्ष हेतु हैं, जिस प्रकार शीर्षादि आत्मा के तथा घलकार जलधर्म के उसी प्रकार शोभाकारक अस्थायी धर्म हैं, जिस प्रकार कवच, कुण्डलादि आभूषण शरीर के।² इसी प्रकार अन्य चमत्कारमूलक तत्त्वों के सम्बन्ध में भी अपने विचार व्यक्त किये हैं। इसके साथ-साथ स्वयं विश्वनाथ ने रस को लोकोत्तर चमत्कारप्राण कहा है। अतः उक्त परिभाषा में चमत्कार या उक्ति विलक्षणता का अभाव बताना युक्तिसंगत नहीं कहा जा सकता। जहाँ तक दूसरे आरोप का सम्बन्ध है, वह भी पूर्णतः निर्मूल है। परिभाषा या लक्षण किसी विधा का रूप विधायक तत्त्व होता है, जिसे सक्षेप में किन्तु पूर्णता से व्यक्त किया जाता है। फलतः परिभाषा में अनेक ऐसे सूक्ष्मार्थक शब्दों का प्रयोग करना पड़ता है, जो व्याख्या-सापेक्ष होते हैं। वामन का 'गुण' शब्द, कुन्तक का 'यत्रकविभ्यापारशालिनि' शब्द और स्वयं पण्डितराज का 'रमणीय' शब्द व्याख्या-सापेक्ष है। किसी भी विधा का परिभाषित करने वाले मनीषी लोग इस तथ्य में परिचित रहते हैं और वे उनका विस्तार से विवेचन भी प्रस्तुत करते हैं। उपरिर्कथित समस्त आचार्यों ने उक्त शब्दों की सविस्तार व्याख्याएँ प्रस्तुत की भी हैं।

विश्वनाथ और पण्डितराज जगन्नाथ के पश्चात् आने वाले सभी आचार्यों ने एक स्वर से काव्य में रस की महत्ता को स्वीकार किया। हिन्दी साहित्य में रीति-कालीन आचार्यों का अपना स्वतन्त्र मूल्य नगण्य-सा रहा है, फिर भी केशव जैसे

1 ये रसस्याग्निधर्माः शीर्षादय इवात्मनः । उत्कर्षं हेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः । मम्मट, काव्य प्रकाश—

2 सत्त्वंगित्वमाप्तस्यात्मन उत्कर्षहेतुत्वाच्चाग्निधर्मो गुण शब्द वाच्याः और, शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्मोः शोभाविधायिनः । रसादीनुपकुर्वन्तोऽन्यकारा स्तेऽङ्गदादिवत् ॥ विश्वनाथ, साहित्य दर्पण—

ग्राचार्यों को अलंकारवादी और भित्तारीदास जैसे ग्राचार्यों को वक्रोक्तिवादी कहा जा सकता है। रीति काल के सभी ग्राचार्यों ने संस्कृत ग्रन्थों के अनुवादमात्र प्रस्तुत किये हैं और उन्हीं के आधार पर काव्य-परीक्षण करने का प्रयास भी किया गया है। यह उन लोगो की रुचि या विचारधारा का चोतक भी हो सकता है और एक संयोग भी, क्योंकि उन ग्रन्थों के अवलोकन से कहीं पर भी ऐसा प्रतीत नहीं होता कि उसमें उनका भी कोई स्वतन्त्र चिन्तन या अभिमत प्रकट हुआ है। आधुनिक काल में प्राकर पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र से हमारा सम्पर्क होता है और आलोचना-शास्त्र पुनः करवट लेकर जाग उठता है। एक ओर जहाँ हमने पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र के परिप्रेक्ष्य में काव्यालोचन प्रारम्भ किया, वहाँ दूसरी ओर प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र का स्वतन्त्र विस्तारण और पाश्चात्य काव्य-शास्त्र के तुलनात्मक अध्ययन के मन्दर्भ में चिन्तन-मनन प्रारम्भ हुआ। भारतीय पद्धति को महत्व देने वालों में श्री महावीरप्रसाद द्विवेदी, ग्राचार्य रामचन्द्र शुक्ल, डॉ० नगेन्द्र आदि प्रमुख हैं तो डॉ० श्यामसुन्दर शर्मा, डॉ० नन्ददुलारे वाजपेयी आदि को मिथित प्रवृत्ति वाले ग्राचार्यों की श्रेणी में परिगणित किया जा सकता है।

ग्राचार्य शुक्ल ने कविता पर विचार करते हुए भावपक्ष को प्रधानता दी है। आपके अनुसार कविता की परिभाषा इस प्रकार है—जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-दशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की यह मुक्तावस्था रस-दशा कहलाती है। हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिए मनुष्य की वाणी जो शब्द विधान करती आयी है, उसे कविता कहते हैं। इस साधना को हम भावयोग कहते हैं और कर्म-योग और ज्ञानयोग के समक्ष कहते हैं।¹ इस परिभाषा में भी 'हृदय की मुक्तावस्था' शब्द व्याख्या-सापेक्ष है। ग्राचार्य शुक्ल ने स्वयं इसे इस प्रकार व्याख्यायित किया है—'जब तक कोई अपनी पृथक् सत्ता की भावना को ऊपर किये, इस क्षेत्र के नाना रूपों और व्यापारों को अपने योग-क्षेम, हानि-लाभ, सुख-दुःख आदि से सम्बद्ध करके देखता रहता है, तब तक उसका हृदय एक प्रकार में बद्ध रहता है। इन रूपों और व्यापारों के सामने जब कभी वह अपनी पृथक् सत्ता की धारणा से छूट कर अपने आपको विल्कुल भूल कर—विशुद्ध अनुभूति मात्र रह जाता है, तब वह मुक्त-हृदय हो जाता है।'² ग्राचार्य शुक्ल को इतने से ही सन्तोष नहीं हुआ। उन्होंने यह भी स्पष्ट करने का प्रयास किया कि हृदय की मुक्तावस्था में पहुँचने पर व्यक्ति की कैसी अवस्था हो जाती है, उस अवस्था का उस पर कैसा प्रभाव पड़ता है—'इस भूमि पर पहुँचे हुए मनुष्य को कुछ काल के लिए अपना पता नहीं रहता। वह अपनी सत्ता को लोक सत्ता में लीन किये रहता है'—'इस अनुभूति योग के अभ्यास से हमारे मनो-

1. ग्राचार्य शुक्ल, चिन्तामणि, भाग I पृष्ठ 192-193

2. वही पृष्ठ 192

विकारों का परिष्कार तथा शेष सृष्टि के साथ हमारे रागात्मक सम्बन्ध की रक्षा और निर्वाह होता है।¹ उपरिक्थित उद्धरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्राचायं शुक्ल काव्य में रागात्मकता को महत्त्व देते हैं तथा रस को काव्य की आत्मा स्वीकार करते हैं। साथ ही वे काव्य को भाव जगत् और बाह्य जगत् के सामंजस्य के रूप में देखते हैं। मानव हृदय स्वार्थ सम्बन्धों के संकुचित घरातल पर विचरण करता है और कविता उसे उठा कर लोक-सामान्य भावभूमि पर ले जाती है जिसे मम्मट 'यह न मेरा है, न पराया है और न तटस्थ का है' कह कर व्यक्त करते हैं।

श्री महावीरप्रसाद द्विवेदी प्राचीनतावादी होते हुए भी इस प्रसङ्ग में पार्श्वात्य जगत् से प्रभावित जान पड़ते हैं। आपके अनुसार कविता में सादगी, असलियत और जोश, ये तीनों गुण हों तो कहना ही क्या है—“कवि को असलियत का सबसे अधिक ध्यान रखना चाहिए।”² एक स्थान पर आप चमत्कार पर बल देते प्रतीत होते हैं, यथा—शिक्षित कवि की उत्क्रियों में चमत्कार का होना परमावश्यक है। यदि कविता में चमत्कार नहीं—विलक्षणता नहीं—तो उससे आनन्द की प्राप्ति नहीं हो सकती।³ एक अन्य स्थल पर वे काव्य में रस की महत्ता पर बल देते हैं। पहली परिभाषा में आप मिल्टन से प्रभावित हैं तो दूसरे स्थल पर वे क्षेमेन्द्र का दामन सन्हाले हुए हैं तो तीसरे स्थल पर वे रसवादी प्राचायों की श्रेणी में लड़े दिखाई देते हैं।⁴ यदि द्विवेदीजी की समग्र विचारधारा का अवलोकन सूक्ष्मता से किया जाए तो स्पष्ट प्रतीत होता है कि वे कविता में 'सत्य' के सर्वाधिक समर्थक हैं जिसे वे असलियत के नाम से व्यक्त करते हैं। उनके युग की समस्त काव्य-रचना उनके इसी सिद्धान्त पर टिकी हुई है। फलतः तद्युगीन कविता इतिवृत्तारमक अधिक और रागात्मक कम है।

स्व० जयशंकर प्रसाद ने भी अपने निबन्ध संग्रह 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' ग्रन्थ में कविता पर विचार किया है। प्रसादजी मूलतः कवि थे, प्राचायं नहीं। फलतः कविता की परिभाषा करते समय उनकी दृष्टि पाठक की अपेक्षा कवि पर अधिक रही है, फिर भी पाठक उससे अस्पृष्ट नहीं रह पाता क्योंकि काव्य की पूर्णता उसके पाठकों में है अन्यथा वह एकाङ्गी रह जाता है। 'वन में मोर नाच किसने जाना' के अनुसार मयूर के नृत्य की सफलता दर्शकों के अवलोकन पर निर्भर करती है। 'स्वान्त.मुखाय' की पूर्णता भी इस बात पर निर्भर करती है कि वह 'परान्तः मुखाय' हो जाए। तुलसी का रामचरितमानस 'स्वान्त मुखाय' होने पर भी

1. वही, पृष्ठ 192.

2. महावीरप्रसाद द्विवेदी, रसज्ञ रञ्जन, पृष्ठ 5.

3. वही, पृष्ठ 26.

4. वही, पृष्ठ 26.

उसकी महत्ता 'परान्तः सुनाय' में अधिक है। फिर यह भी सध्य है कि कवि का स्वान्तः मूलतः परान्तः या लोकान्तः ही होता है, अन्यथा वह उच्चकोटि की कविता का प्रणेता नहीं हो सकता। हम पाश्चात्य कलावादियों के इस तर्क को स्वीकार करने में असमर्थ है कि कवि की अभिव्यञ्जना जब सफल हो जाती है, तब उसे समाज से क्या लेना देना। सफल अभिव्यक्ति ही कवि का चरम लक्ष्य है। प्रसादजी की परिभाषा में ऐसी कोई बात नहीं है, क्योंकि प्रसादजी की परिभाषा 'सत्य' को स्वीकार करके चलती है। प्रसादजी के अनुसार 'काव्य' आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति है, जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वह एक श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञान धारा है। आत्मा की मनन-शक्ति की वह असाधारण अवस्था, जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारुत्व में सहसा ग्रहण कर लेती है, काव्य में संकल्पात्मक मूल अनुभूति कही जा सकती है।¹ इस परिभाषा में प्रसादजी के तीन शब्द द्रष्टव्य हैं—(1) संकल्पात्मक अनुभूति, (2) श्रेयमयी और (3) प्रेय। 'संकल्पात्मक अनुभूति' की व्याख्या स्वयं प्रसादजी ने कर दी है। इसी व्याख्या में 'श्रेय' को 'सत्य' और 'प्रेय' को सौन्दर्य कहा है। अर्थात् सत्य को सुन्दर बना कर काव्य की रचना की जाती है। यह दोनों का समन्वय नहीं है, बल्कि प्रसादजी के अनुसार सत्य के मूल में सौन्दर्य स्वतः विद्यमान रहता है। आवश्यकता है उसे ग्रहण करने की। उसका ग्रहण आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति करती है। कवि उस चारुत्व को ग्रहण कर उसकी अभिव्यक्ति करता है और पाठक उसका ग्रहण कर आस्वादन करता है। अतः यह कहना कि उक्त परिभाषा में 'पाठक और अभिव्यक्ति' को गौण रखा गया है, उचित नहीं है। वस्तुतः प्रसादजी की 'संकल्पात्मक अनुभूति' सहृदय सामाजिक का ही अभूत रूप है। सामाजिक भी सहृदय अपनी संकल्पात्मक अनुभूति के बल पर ही होता है, अन्यथा सामान्य ग्रंथ में तो हृदय सभी के होता है किन्तु पारिभाषिक अर्थ में उन्हें 'सहृदय' नहीं कहा जा सकता। अतः स्पष्ट है कि प्रसादजी भी कविता में शुक्लजी की तरह रागात्मकता को ही प्रधानता देते हैं।

उपर्युक्त सभी परिभाषाओं का समन्वय करते हुए श्री गुलाबराय का कथन है कि 'काव्य' संसार के प्रति कवि की भाव-प्रधान (किन्तु क्षुद्र वैयक्तिक सम्बन्धों से मुक्त) मानसिक प्रतिक्रियाओं की, कल्पना के ढाँचे में ढली हुई श्रेय की प्रेय रूपा प्रभावोत्पादक अभिव्यक्ति है। इस परिभाषा में श्री गुलाबराय ने यद्यपि उन सभी तत्त्वों का समावेश करने का प्रयत्न किया है, जिन्हें किसी न किसी पूर्ववर्ती आचार्य ने किसी न किसी रूप में ग्रहण किया है, तथापि उन तत्त्वों का भली-भाँति संगुम्फन भाषा में नहीं हो पाया। दूसरे, जहाँ तक मैं समझता हूँ, मानसिक प्रतिक्रियाएँ तो होती ही भाव-प्रधान हैं। अतः उनके साथ 'भाव-प्रधान' शब्द का प्रयोग अनावश्यक-सा प्रतीत होता है।

यदि इसी प्रसङ्ग में पाश्चात्य मनीषियों के विचारों का भी विश्लेषण कर

लिया जाए तो अप्रासङ्गिक नहीं होगा। सर्वप्रथम हम मिल्टन को लेते हैं। उन्होंने 'शिक्षा पर निबन्ध' (Essay on Education) ग्रन्थ में लिखा है कि 'कविता सहज, संवेदनात्मक एवं रागात्मक होनी चाहिए'—Poetry should be simple, sensuous and passionate. मिल्टन ने इस परिभाषा में मम्मट के, 'मनलंकृती' और भरत के रागतत्त्व को महत्त्व दिया है। भरत ने 'सुग-बोध्य' शब्द का प्रयोग किया है, जिसे मिल्टन 'सिम्पल' शब्द के द्वारा व्यक्त करता है। आगे चल कर हम देखते हैं कि कॉलरिज भामह और दण्डी का अनुकरण करता दिखाई देता है, जब वह कहता है कि 'कविता उत्तमोत्तम शब्दों का उत्तमोत्तम क्रम-विधान है।' अन्तर केवल इतना है कि 'भामह और दण्डी' 'अर्थ' की उपेक्षा नहीं करते, जबकि कॉलरिज की दृष्टि केवल पद-विधान पर ही केन्द्रित प्रतीत होती है, जिससे लगता है कि कॉलरिज कविता में शब्द-चमत्कार को प्रधानता देते हैं।

आगे चल कर कारलायल कविता में 'संगीतमयता' को प्रमुख तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठित करते हैं। आपके अनुसार कविता एक संगीतमय विचार है—Poetry we will call musical thought. लेकिन कॉलरिज 'संगीतमय विचार' शब्द का पारिभाषिक अर्थ में प्रयोग करते हैं, जिसे स्पष्ट करते हुए आप लिखते हैं कि 'संगीतमय विचार उस मन का होता है, जिसने वस्तुओं के अन्तस्तल में प्रविष्ट होकर उनके अन्तस्तल के रहस्य को जान लिया है।' वस्तुतः संगीत मानव भावनाओं का व्यञ्जक तत्त्व होता है, जिसकी धुन में लीन होकर मानव-मन कुछ क्षणों के लिए आत्मविभोर हो जाता है। संगीत कविता का पोषक तत्त्व तो हो सकता है किन्तु कविता का आत्मतत्त्व नहीं हो सकता। दूसरा शब्द है 'थोट' जो मूलतः बुद्धि का विषय होता है किन्तु आग्ल भाषा के विचारक इसका प्रयोग 'भाव' अर्थ में भी करते देखे जाते हैं, जैसा कि कीट्स लिखता है—

'Our sweetest songs are those, who tell us saddest thought'

अतः स्पष्ट है कि 'म्यूजिकल थोट' से कॉलरिज का अभिप्राय प्रसाद की मकल्पात्मक अनुभूति या संवेदनशीलता से ही है। व्यक्ति जितना अधिक संवेदनशील होगा, उतना ही अधिक संगीतमय भी। इस प्रकार कॉलरिज रागात्मक तत्त्व को भी अपने में समेट लेते हैं।

प्रसिद्ध रोमाण्टिक कवि वर्डस्वर्थ कविता को 'शान्ति के क्षणों में स्मरण की गयी तीव्र अनुभूतियों का स्वतः स्फूर्त उत्प्रेषण मानते हैं जिनका मूल उत्स भाव जगत् है।' इस परिभाषा से पूर्णतया स्पष्ट है कि वर्डस्वर्थ पर्याप्त सीमा तक भारतीय आत्म-वादी आचार्यों की श्रेणी में आ जाते हैं, जो कविता में कला पद की तुलना में भाव पद को महत्त्व देकर चलते हैं। 'दर्द को दिस में जगह दे अफ़वर' कह कर एक उर्दू शायर भी अप्रत्यक्ष रूप में इसकी पुष्टि करता है। वर्डस्वर्थ का 'शान्त क्षण' और

सुख नहीं है, यन्त्रि आचार्य शुक्ल की 'हृदय की मुक्तावस्था' का ही प्रतिनिधित्व करता है।

प्रांगत भाषा के प्रसिद्ध आचार्य मैथ्यू आर्नल्ड और हडसन कविता के 'सत्य' पक्ष पर अधिक बल देते हुए दिखाई देते हैं। आप लोगों के अनुसार कविता मूलतः जीवन की व्याख्या है। आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी कविता के इस पक्ष के प्रबल समर्थक हैं। मैथ्यू आर्नल्ड के अनुसार 'कविता मूलतः जीवन की व्याख्या या प्रालोचना है—Poetry is at bottom a criticism of life.' इसे अधिक सशक्त एवं भावात्मक बनाते हुए हडसन ने कविता को 'कल्पना एवं भाव के माध्यम से जीवन की व्याख्या' कहा है। इस प्रसङ्ग में यह कहा जा सकता है कि हडसन ने वस्तुतः अपने पूर्ववर्ती ममस्त आचार्यों के विचारों को एक कड़ी में पिरो कर रग दिया है—Poetry is interpretation of life through imagination and emotion. श्री गुलाबराय को इन परिभाषा में अभिव्यक्ति के सौन्दर्य के अकथन का अभाव पटका है किन्तु मैं समझता हूँ कि हडसन का 'इन्टरप्रेटेशन' शब्द अभिव्यक्ति के सौन्दर्य को ही व्यक्त करता है, क्योंकि 'इन्टरप्रेटेशन' जीवन की कलात्मक अभिव्यक्ति का ही परिचायक है। जानमन ने कविता की व्याख्या (लक्षण नहीं कह सकते) में तीन तत्त्वों—राग, बुद्धि और कल्पना—का समावेश किया है। आपके अनुसार 'कविता सत्य और आनन्द के सम्मिश्रण की कला है, जिसमें बुद्धि की महायता के लिए कल्पना का प्रयोग किया जाता है—Poetry is the art of uniting pleasure with truth by calling imagination to the help of reason.'

अन्त में, पाश्चात्य विद्वानों की उपरिर्कथित परिभाषाओं के आधार पर यह कहा जा सकता है कि भारतीय मनीषियों की तरह पाश्चात्य आचार्य भी अपनी-अपनी दृष्टि के अनुसार कविता के भाव पक्ष या कला पक्ष पर बल देते रहे हैं किन्तु पाश्चात्य मनीषी 'रस' जैसे सर्वाङ्गपूर्ण तत्त्व का अनुसंधान करने में असफल रहे हैं। मनोविज्ञान को आधार मान कर चलने वाले ये विद्वान् न तो 'रस' जैसे तत्त्व की खोज ही कर पाये और न ही इसे ग्रहण कर पाये। ये लोग 'आनन्द' की बात तो सदैव करते रहे किन्तु आनन्द क्या है? कविता में वह क्या तत्त्व है, जो आनन्द प्रदाता है, को न तो स्पष्ट कर पाए और न ही वहाँ तक पहुंचने का प्रयास ही किया गया। वस्तुतः अधिकतर पाश्चात्य मनीषियों की दृष्टि चमत्कारवाद से आगे नहीं जा पायी। फलतः उन्होंने अभिव्यक्ति पक्ष को ही अधिक महत्त्व दिया। प्रश्न महत्त्व का है, कथन का नहीं। प्रारम्भिक युग में यद्यपि भाव-प्रवणता के विचार की प्रधानता रही है, तथापि वहाँ पर कल्पना सदैव भाव पर हावी रही है। रोमाण्टिक युग में तो 'कल्पना' काव्य का सर्वस्व बन बैठी। तत्पश्चात् 'क्रोचे' के अभिव्यञ्जनावाद दुंदुभि बजती रही। इसके विपरीत, भारतीय मनीषियों ने गहरे से गहरे से

कितने ही महत्त्वपूर्ण तत्वों को खोज निकाला और उन तत्वों पर सूक्ष्मातिगूढम चिन्तन कर उनकी महत्ता और स्थान का निर्धारण किया और अन्त में 'रस' जैसे मुक्तामणि को खोज निकाला। रस की मनोवैज्ञानिक एवं शास्त्रीय व्याख्याएँ प्रस्तुत कर उसके स्वरूप का निर्धारण किया गया। अतः स्पष्ट है कि काव्य-शास्त्र के क्षेत्र में भारत अग्रणी रहा है।

अन्त में उपर्युक्त भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों की परिभाषाओं का अवलोकन एवं चिन्तन कर कविता की समन्वित परिभाषा इस प्रकार निर्धारित की जा सकती है—काव्य शब्दार्थ का ऐसा साहित्य है, जो सहृदय सामाजिक को भावलोक में पहुँचा देता है, जहाँ मानव-मन अपनी उन्मुक्त अवस्था में विचरण करता है। भाव-लोक से तात्पर्य सामान्य भाव-भूमि से है और उन्मुक्त अवस्था से तात्पर्य राग-द्वेषादि से रहित और सांसारिक बन्धनों से मुक्ति। सामान्य भाव-भूमि वह भूमि है, जहाँ व्यष्टि ममष्टि में लीन हो जाती है और 'अपने-पराये' का भाव शेष नहीं रह जाता। उन भावभूमि में पहुँचा कर कविता मन को उन्मुक्तावस्था कैसे प्रदान करती है—इस पर विचार करना कविता की व्याख्या होगी, परिभाषा या लक्षण नहीं। राग, बुद्धि, कल्पना, अभिव्यक्ति आदि तो कविता के अंगउपाङ्ग हैं। अतः परिभाषा में कविता को समग्र रूप में देख कर उसके कृत्य को निर्धारित करना होता है, जिसके कारण वह परिभाषा का विषय बनी।

काव्य का प्रयोजन

'प्रयोजनमनुदिश्य मन्दोऽपि न प्रवर्तते' अर्थात् मूर्ख व्यक्ति भी बिना प्रयोजन के कोई कार्य सम्पादित नहीं करता फिर 'काव्यत्वं दुर्लभं लोके' जैसी विधा का प्रणयन तो निरुद्देश्य होने का प्रश्न ही नहीं उठता। अतः स्पष्ट है कि काव्य-रचना के पीछे कोई न कोई प्रयोजन अवश्य रहता है। भारतीय मनीषियों ने प्रारम्भिक युग में इस विषय पर विचार-विमर्श प्रारम्भ कर दिया था। जैसा कि हम कह चुके हैं, काव्य की सागोपाग व्याख्या का कार्य भारत में भरतमुनि ने प्रारम्भिक युग स्वयं भरतमुनि ने इस विषय पर अपने विचार व्यक्त किये हैं। इससे पूर्व कि हम प्रमुख आचार्यों के एतत्सम्बन्धी मतों पर विचार करें, यह आवश्यक प्रतीत होता है कि हम इस विषय की भूमिका तैयार कर लें।

जब काव्य शब्द या रूप हमारे सामने आता है तो मानव मन की जिज्ञासा प्रवृत्ति यह जानने के लिए तालाशित हो उठती है कि—(1) कवि काव्य की रचना क्यों करता है, और (2) पाठक काव्य क्यों पढ़ता है? उक्त दोनों प्रश्न काव्य के प्रयोजन को दो वर्गों में विभाजित कर देते हैं—(1) रचनाकार की दृष्टि से काव्य का प्रयोजन और (2) सहृदय सामाजिक की दृष्टि से काव्य का प्रयोजन। यदि सूक्ष्म दृष्टि में देखा जाए तो 'भावानुभूति की अभिव्यक्ति' ही रचनाकार की दृष्टि से काव्य का मवोपरि प्रयोजन है और तीव्र अनुभूतियों का परिष्कार, विरेचन या उनसे एकाकार

हो जाने की प्रवृत्ति ही पाठक, श्रोता और दर्शक की दृष्टि से काव्य का मूलभूत प्रयोजन है। दोनों के मूल में 'भाव' क्रिया ही विशेष रहती है। 'आनन्द' की प्राप्ति तो यदि गहराई से देखा जाये तो उक्त क्रियाओं का परिणाम है, जिसकी अनुभूति रचनाकार और सहृदय सामाजिक को अन्त में होती है। यदि 'प्रयोजन' शब्द की हम व्युत्पत्तिपरक व्याख्या करें तो स्पष्ट हो जायेगा कि 'प्रयोजन' से क्या तात्पर्य है? वस्तुतः 'प्र' उपसर्ग के योग में युज् (जोड़ना) धातु के साथ 'ल्युट्' (अन) प्रत्यय लगा कर 'प्रयोजन' शब्द की निष्पत्ति होती है, जिसका अर्थ है 'प्रकृष्ट योजना' अर्थात् महत्वपूर्ण उद्देश्य के लिए की गयी व्यवस्था। इसे यों भी स्पष्ट किया जा सकता है कि किसी कार्य के निष्पादन से पूर्व निर्धारित किये गये मत या जुटाये गये ससाधन। इससे प्रयोजन कार्य का पूर्ववर्ती ठहरता है और कार्य परवर्ती। काव्य के सन्दर्भ में धनीभूत अनुभूतियों की अभिव्यक्ति काव्य-रचना का पूर्ववर्ती तथ्य है। अतः यह काव्य-रचना का मूलभूत प्रयोजन है। अभिव्यक्ति के समय प्राप्त होने वाला आनन्द काव्य का दूसरा प्रयोजन या अभिव्यक्ति का परिणाम है। शेष प्रयोजन गौण प्रयोजन कहे जा सकते हैं।

भरतमुनि के अनुसार—'यह नाट्य (काव्य से तात्पर्य) धर्म, यश, आयु, हित और बुद्धि का अभिवर्धक और लोकोपदेश का उत्पादक होगा।'।

धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम् ।
लोकोपदेशजननं नाट्यमेतद् भविष्यति ॥

भरतमुनि का पहला प्रयोजन 'धर्म' है अर्थात् 'कर्तव्य बुद्धि' यथा—'मैं समाज में उत्पन्न हुआ हूँ। अतः समाज के प्रति भी मेरा कोई कर्तव्य है।' फलतः रचनाकार ऐसे काव्य की रचना में दत्तचित्त होता है, जो समाज को सन्मार्ग पर अग्रसर करने में सक्षम हो सके क्योंकि काव्य मूलतः समाज-सापेक्ष विधा है और उसकी पूर्णता या सफलता समाज द्वारा उसे स्वीकार कर लेने में निहित है। फिर यह भी निश्चित है कि वह रचना, जिसे समाज ने स्वीकार कर लिया है, कवि के लिए यश प्रदात्री भी होगी। फलतः रचनाकार की दृष्टि से काव्य रचना के ये दोनों प्रयोजन समुचित एवं मौलिक कहे जा सकते हैं। सामाजिक दृष्टि से भी इन प्रयोजनों का अपना मूल्य है। रचनाकार जिस सत्पन्थ का निर्माण अपनी रचना में करता है, उस पर चलने के लिए तत्परता सामाजिक की कर्तव्य बुद्धि या धर्म की परिचायिका है और सत्पन्थ पर चलने से समाज में उसकी स्थापति होगी और सत्पन्थ का ज्ञान उसे काव्य से होगा। इसीलिए वह काव्यसेवन करता है। इस पर एक प्रश्न उठाया जा सकता है कि सन्मार्ग का ज्ञान तो धर्मशास्त्रों से भी हो सकता है, फिर काव्य का सेवन क्यों? कुन्तक ने इस प्रश्न का बड़ा अच्छा उत्तर दिया है। कुन्तक के अनुसार 'धर्मशास्त्रों' का अनुशीलन श्रमसाध्य है क्योंकि वे बोलने में कठिन, सुनने में कटु और समझने,

दुरुह होते हैं। प्राग्य जेमें अनेन दोषों में दुष्ट और पढ़ने के समय में ही अत्यन्त दुःखदायी होते हैं। उनके विपरीत काव्य की विधि उतनी ही सुकुमार होती है। कुन्तक की मूल कारिका इस प्रकार है —

धर्मादि साधनोपायः सुकुमार क्रमोदितः ।
काव्यवन्धोऽभिजाताना हृदयाह्लादकारकः ॥

इस कारिका की स्वरचितवृत्ति में कुन्तक ने उक्त विचारों को प्रकट किया है।

भरत का तीसरे प्रयोजन 'आयुष्य' में क्या मन्तव्य है, स्पष्ट नहीं होता कि काव्यानुशीलन में आयुवृद्धि कैसे होती है। इस प्रसङ्ग में यही कहा जा सकता है कि काव्यानुशीलन या मर्जन में प्राप्त 'मानन्द' ही आयुवर्धक होता है। अस्पष्टता और मटीकता के अभाव के कारण ही सम्भवतः परवर्ती आचार्यों ने इस प्रयोजन का उल्लेख अपने ग्रन्थों में नहीं किया। चौथा और पाँचवाँ प्रयोजन रचनाकार और पाठक दोनों पर लागू होता है। काव्यानुशीलन और उसकी रचना, बुद्धि में परिष्कार और अभिवर्धन लाते हैं। जहाँ तक 'लोकोपदेश' का सम्बन्ध है, एक प्रदाता है और दूसरा ग्रहीता।

भरतमुनि के पश्चात् भामह ने भी अपने ग्रन्थ में काव्य के प्रयोजनों पर प्रकाश डाला है। भामह ने भरत के आयुष्य का परित्याग कर दिया और 'प्रीति' नाम के नये प्रयोजन का उल्लेख किया है। शेष दोनों आचार्यों के प्रयोजनोल्लेख में कोई तात्त्विक अन्तर प्रतीत नहीं होता। हाँ! शाब्दिक अन्तर अवश्य है। भरत ने 'नाट्य' शब्द का प्रयोग किया है, उसके स्थान पर भामह ने 'काव्य' शब्द का प्रयोग किया है। सम्भवतः भरत के युग में 'काव्य' के लिए 'नाट्य' शब्द का ही प्रयोग किया जाता रहा हो, न कि काव्य की एक विधा के रूप में। भरत का 'धर्म्य' भामह के धर्म में विद्यमान है। भरत ने 'यशस्य' शब्द का प्रयोग किया है तो भामह ने 'कीर्ति' का, जो प्रायः समानार्थक है। भरत का 'लोकोपदेश जननं' का भामह के अर्थ, काम में समावेश किया जा सकता है। डॉ० नयेन्द्र ने चारों वर्गों को ही इसमें समाहित किया है किन्तु मेरी दृष्टि से 'मोक्ष' को एक पृथक् प्रयोजन माना जाना चाहिए जो आचार्य शुक्ल की 'हृदय की मुक्तावस्था' का चोतक है। भामह का दक्षिण्य कलासु भरत के 'बुद्धि विवर्धन' का ही पर्याय प्रतीत होता है। निष्कर्षतः भामह के काव्य-प्रयोजन इस प्रकार हैं — (1) धर्म, (2) अर्थ, (3) काम, (4) मोक्ष, (5) कलासु में दर्शना, (6) कीर्ति और (7) प्रीति। भामह का अभिमत इस प्रकार है —

धर्मार्थकाम मोक्षेषु वैचक्षण्य कलासु च ।
करोति कीर्ति प्रीतिं च साधुकाव्यनिर्पेक्षणम् ॥

भामह के पश्चात् आचार्य वामन ने अपने ग्रन्थ 'काव्यालंकारसूत्रवृत्ति' में प्रश्नोत्तर के साथ काव्य के प्रयोजनों पर विचार किया है। आपने पूर्ववर्ती आचार्यों भरत एवं भामह की संख्या को कम करते हुए काव्य को केवल दो प्रयोजनों तक सीमित कर दिया। वामन वस्तुतः इस विषय में मध्यम स्तरीय ही रहे। ये न तो भामह की तरह 'मोक्ष' तक पहुँच पाये और न ही उन्होंने लोक-व्यवहार या लोकोप-देश के स्तर को ही ग्रहण किया। अतः कहा जा सकता है कि वामन का दृष्टिकोण विशुद्ध शास्त्रीय ही रहा है, न तो वे दार्शनिक या तात्त्विक दृष्टिकोण अपना दान और न ही व्यावहारिक या लौकिक ही। वस्तुतः ये प्रत्यक्ष मूलक आचार्य ही न थे। इसीलिये उन्होंने भामह के केवल अन्तिम दो प्रयोजनों को ही स्वीकार किया :—

'काव्यं सद् दृष्टारुष्टार्यं प्रीति कीर्ति हेतुत्वात्।' इनमें भी वाक्य 'प्रीति' को अधिक महत्त्व देते हुए प्रतीत होते हैं क्योंकि उन्होंने 'कीर्ति' को स्वर्गद्वार और दृष्ट-पर्यन्त रहने वाली निधि बताया है। वामन इस दृष्टि से पर्याप्त स्पष्ट हैं कि क्योंकि 'यश एपणा' मानव की सबसे बड़ी 'एपणा' है। एक दृष्टि से यह है इसकी स्पष्ट घोषणा की है कि 'यश मनुष्य का अन्तिम उपाय है' (the last resort) उपनिषदों, धारण्यों आदि प्राचीन ग्रन्थों में भी यश की स्वीकृति मिलती है :—'स होवाच न वा धरे लोकस्य बन्धनं कीदः प्रियं यशः' में लोकपणा (यश) की प्रशस्ति है। फिर भी यह स्पष्ट है कि अविश्वसनीय क्योंकि कोई आवश्यक नहीं कि यशवाचक हो सके, यश के 'यश' मिले ही। फिर यह कहना पड़ेगा कि यह 'यशवाचक' नहीं, यश के 'यश' सामाजिक उसे हृदयंगम नहीं कर पाये होंगे अर्थात्, अर्थात्, यश के 'यश' परिणाम है और गौणतः प्रयोजन। इसका स्पष्ट कारण यह है कि यश की दृष्टि काव्य के बाह्य पक्ष से ऊपर नहीं उठ पायी। यश के 'यश' यश के 'यश' में पैठ कर मूल तत्त्व तक नहीं पहुँच पायें।

धर्मादि साधनोपाय. सुकुमार क्रमोदितः ।
 काव्य बन्धोऽभिजातानां हृदयाह्लादकारकः ॥1॥
 व्यवहारपरिस्पन्द-सौन्दर्य-व्यवहारिभिः ।
 सत्काव्याधिगमादेव नूतनोचित्य माप्यते ॥2॥
 चतुर्वर्गफलास्वादमप्यतिक्रम्य तद्विदाम् ।
 काव्यामृतरसेनान्तश्चमत्कारो वितन्यते ॥3॥

उपर्युक्त कारिकाओं के आधार पर कुन्तक के काव्य-प्रयोजनों को मुख्यतः तीन वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—(1) चतुर्वर्गफल प्राप्ति (2) व्यवहारमौचित्य का ज्ञान और (3) चतुर्वर्ग-फलास्वाद से भी बढ़ कर अन्तश्चमत्कार की प्राप्ति ।

कुन्तक के परवर्ती सभी आचार्यों ने घुमा-फिराकर लगभग इन्हीं काव्य-प्रयोजनों का उल्लेख किया है । इनमें मम्मट का प्रस्तुतीकरण अधिक उपयोगी माना गया है । मम्मट ने यद्यपि समस्त प्रयोजनों का शीर्षस्थ प्रयोजन 'आनन्द' को माना है तथापि इन्होंने सामान्य प्रयोजनों का उल्लेख भी अपने ग्रन्थ काव्य प्रकाश में किया है । आपके अनुसार 'सकल प्रयोजनमौलिभूतं समनन्तरमेव रसास्वादन समुद्भूतं विगलितवेद्यान्तरमानन्दम्' अर्थात्¹ समस्त प्रयोजनों का शीर्षस्थ प्रयोजन आनन्द की प्राप्ति है जो रसास्वादन के समय समस्त ज्ञान के विगलित होने पर अभिव्यक्त होता है । सामान्य प्रयोजनों में मम्मट का कथन इस प्रकार है :—

काव्यं यशसेऽर्जकृते व्यवहार विदे शिवेतरक्षतये ।
 सद्यः परनिवृत्तये कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे ॥²

उपरिलिखित श्लोक के आधार पर काव्य के अधोलिखित प्रयोजन स्पष्ट होते हैं—(1) यश की प्राप्ति (2) अर्थ की प्राप्ति (3) लोक-व्यवहार का ज्ञान (4) अनिष्ट निवारण (5) तात्कालिक आनन्द, और (6) कान्ता-सम्मित उपदेश । मम्मट ने अपनी कृति में 'तात्कालिक आनन्द' को ही सर्वोपरि प्रमुखता प्रदान की है । मम्मट द्वारा वर्णित काव्य-प्रयोजनों का यही वैशिष्ट्य है कि उनका उल्लेख एक निश्चित एवं स्पष्ट शब्दावली में हुआ है । अनिष्ट निवारण को छोड़ कर शेष उन्हीं प्रयोजनों का ही विवरण मिलता है, जिनका विवरण पूर्ववर्ती आचार्य प्रस्तुत कर चुके हैं । अनिष्ट निवारण प्रयोजन के लिए मम्मट ने भयूर कवि को उद्धृत किया है जिन्होंने

1. मम्मट, काव्यप्रकाश, 1-2.
2. गही. वृत्ति ।

सूर्य की 'शतश्लोकात्मक' स्तुति लिख कर अपने कुष्ठ रोग का निवारण किया था। डॉ० नगेन्द्र ने उक्त प्रयोजन को एकाङ्गी एवं आर्कास्मिक माना है क्योंकि इसका आधार दैविक चमत्कार है जो आज के युग में विश्वसनीय नहीं हो सकता, परन्तु मेरे विचार से भम्मट के इस नवीन प्रयोजन की व्याख्या आज के परिप्रेक्ष्य में की जाए तो यह प्रयोजन अपनी महत्त्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह कर सकता है। उदाहरणार्थ आज के राजनीतिक नेताओं की आपा-धापी एवं भ्रष्टाचारपूर्ण रवैये के प्रति तथा पूंजीपतियों के शोषण एवं असामाजिक कृत्यों के विरुद्ध उठाई गई सेखनी को शिव का निवारण कहा जा सकता है। प्रगतिवादी एवं नये कवियों की एतद्-सम्बन्धी रचनाओं को इसके अन्तर्गत परिगणित किया जा सकता है। इसके अतिरिक्त 'सात्त्विक आनन्द' और 'कान्तासम्मित उपदेश' जैसे प्रयोजनों की शब्दावली पूर्ववर्ती आचार्यों की तुलना में अधिक प्रभावोत्पादक एवं काव्यानुरूप है। 'लोकोपदेश' शब्द जहाँ सामान्य उपदेश का व्यञ्जक है वहाँ कान्तासम्मित उपदेश कहीं अधिक काव्यमय है तथा रचनाकार की प्रत्यक्ष उपदेश देने की प्रवृत्ति को प्रतिबन्धित करता है। शास्त्रों में वेद वाक्यों को प्रभुसम्मित उपदेश, धर्मशास्त्रों, पुराणों आदि को सुहृत्सम्मित और काव्योपदेशों को कान्तासम्मित कहा जाता है। 'कान्तासम्मित' इसलिए कहा जाता है कि काव्योपदेश सुकुमार कोमल कान्त पदावली में व्यक्त व्यञ्जना-प्रधान होता है। वस्तुतः कवि किसी तथ्य का उपदेशात्मक निरूपण न कर उस तथ्य की भाव-प्रतिमा प्रस्तुत कर मानव-मन को उस ओर आकृष्ट करता है जिस प्रकार कोई पत्नी अपने पति को अपनी फटी हुई साड़ी दिखाकर नई साड़ी सरीदने को व्यञ्जित कर देती है। अतः भम्मट का 'कान्तासम्मित उपदेश' काव्य का एक महत्त्वपूर्ण प्रयोजन माना जा सकता है। कविवर बिहारी के 'नही पराग नही मधुर मधु....' दोहे से भम्मट के 'शिवेतर-धतये' और 'कान्तासम्मितोपदेश' दोनों प्रयोजनों की सिद्धि हुई है।

भम्मट के पश्चात् के आचार्यों ने न्यूनाधिक रूप में इन्हीं प्रयोजनों का उल्लेख किया है। ऐसा भी अनुभव होता है कि परवर्ती आचार्यों ने काव्य के प्रयोजन जैसे विषयों को विशेष महत्त्व प्रदान न कर केवल औपचारिकता का निर्वाह मात्र किया है। भोजराज ने अपने 'सरस्वतीकण्ठाभरण' ग्रन्थ में 'कीर्ति और प्रीति' को ही काव्य का प्रयोजन बताया है—

अदोषं गुणवत्काव्यमलंकारैरसंकृतम् ।

रसान्वितं कविः कुर्वन्कीर्तिं प्रीतिं च विन्दति ।

उक्त श्लोक में प्रथम पंक्ति में काव्य की परिभाषा या उसके स्वरूप का चित्रण और दूसरी पंक्ति में दोनों प्रयोजनों का उल्लेख कर दिया गया है। इसी

प्रकार रुद्रट ने 'शास्त्रों की तुलना में काव्य चतुर्वर्गफल प्राप्ति में अधिक सरल एवं सहायक तत्त्व है' कह कर चतुर्वर्गफल प्राप्ति को ही काव्य का प्रयोजन बताया है:—

ननु काव्येन क्रियते सरसानामवगमश्चतुर्वर्गं ।
लघु मृदु च नीरसेऽभ्यस्ते हि वस्थान्ति शास्त्रेभ्यः ॥

प्रसिद्ध रसवादी आचार्य विश्वनाथ ने भी चतुर्वर्गफल प्राप्ति को ही काव्य का प्रयोजन बताया है:—चतुर्वर्गफल प्राप्ति: मुखादल्पयामपि ।

हिन्दी भाषा के आधुनिक आचार्यों ने काव्य के प्रयोजनों को अन्तिम रूप देकर इस अध्याय को बन्द कर दिया है। आधुनिक हिन्दी आचार्यों ने काव्य के दो प्रमुख प्रयोजन निर्धारित किये हैं—(1) व्यक्तिगत: आनन्द, और (2) समाज: लोक-मंगल। वस्तुतः ये दो ऐसे प्रयोजन हैं जिनमें प्राचीन आचार्यों द्वारा वर्णित प्रायः समस्त प्रयोजनों का समाहार हो जाता है। भरतादि आचार्यों का धर्म, धर्म, काम, मोक्ष, बुद्धि विवर्धन, कला नैपुण्य और प्रीति का 'आनन्द' में समाहार हो सकता है तो हित, लोक-व्यवहार, लोक-मंगल, अनिष्ट-निवारण आदि को 'लोक-मंगल' प्रयोजन में सरलता से समाहित किया जा सकता है। दूसरी ओर 'कवि और पाठक' दोनों के लिए ही ये दोनों प्रयोजन समुचित संगत बैठते हैं। 'आनन्द' कवि का भी विषय है तो सामाजिक भी इससे अछूता नहीं रहता। उधर 'लोक-मंगल' की भावना कवि की कर्तव्य बुद्धि या धर्म का विषय है तो यह सहृदय सामाजिक के लिए भी उपादेय है। इस प्रसङ्ग में केवल इतना ही कहना चाहूँगा कि हमारे भारतीय मनीषी 'आत्माभिव्यञ्जना या आत्मानुभूति' जैसे महत्वपूर्ण प्रयोजन की उपेक्षा क्यों करते रहे हैं। जैसा कि इस शीर्षक के प्रारम्भ में मैं कह चुका हूँ कि मानव-मन अभिव्यक्ति चाहता है। यह अभिव्यक्ति दो प्रकार की होती है—(1) सामान्य अभिव्यक्ति और (2) कलात्मक अभिव्यक्ति। यह कलात्मक अभिव्यक्ति ही रसदात्री एवं आनन्ददायिका होती है। अतः धनीभूत अनुभूतियों की अभिव्यक्ति भी काव्य का एक प्रयोजन सम्भव है। इस प्रकार हमें काव्य के तीन प्रयोजन ही मुख्य मानने चाहिए:—(1) धनीभूत अनुभूतियों की अभिव्यक्ति (2) आनन्द और (3) लोक-मंगल।

पारचात्य चिन्तकों के अभिमत

पारचात्य जगत् में काव्य और कला को एक माना जाता है। फलतः उन्होंने कला के प्रयोजनों पर विचार किया है। कितने ही आलोचकों ने इस विषय पर कितने ही प्रयोजनों का प्रतिपादन किया है। श्री गुलाबराय ने उनमें से नौ प्रयोजनों को प्रमुख माना है।

- (1) कला कला के लिए (Art for art's sake)
- (2) कला जीवन के लिए (Art for life's sake)

- (3) कला जीवन से पलायन के लिए (Art as an escape from life)
- (4) कला जीवन में प्रवेश के लिए (Art as an escape into life)
- (5) कला सेवा के अर्थ में (Art for service's sake)
- (6) कला आत्मानुभूति के लिए (Art for self realization)
- (7) कला आनन्द के अर्थ में (Art for joy)
- (8) कला विनोद के लिए (Art for recreation)
- (9) कला सृजन की अदम्य आवश्यकता-पूर्ति के अर्थ में (Art as creative necessity) ।

यदि उपरिक्तित इन नौ प्रयोजनों का सूक्ष्मता से अध्ययन किया जाए तो अनेक प्रयोजन परस्पर समाहित हो जाएंगे, यथा:—‘कला जीवन के लिए, कला जीवन में प्रवेश के लिए और कला सेवा के अर्थ में’ प्रयोजनों में कोई तात्त्विक अन्तर प्रतीत नहीं होता । केवल कथन और शब्दावली का ही अन्तर है । इसी प्रकार ‘कला कला के लिए, कला आनन्द के लिए, कला विनोद के लिए और कला जीवन से पलायन के लिए’ प्रयोजन भी एक-दूसरे से भिन्न नहीं है । शेष दो आत्मानुभूति की व्यञ्जना के परिचायक हैं । अतः इस दृष्टि से भारतीय एवं पाश्चात्य मनीषियों के विचारों में कोई तात्त्विक या दार्शनिक भेद नहीं है ।

उपर्युक्त समाहार को यों स्पष्ट किया जा सकता है कि जो कला जीवन की व्याख्या प्रस्तुत करती है वह जीवन में प्रवेश का द्वार तो खोलेंगी ही । अतः जीवन में प्रवेश जीवन की व्याख्या है और जीवन की व्याख्या ही जीवन में प्रवेश का दूसरा नाम है । फिर प्रश्न उठता है कि सेवा किस की ? अर्थात् किस की सेवा करना कला का प्रयोजन है ? उत्तर स्पष्ट है जीवन की अथवा समाज की । इस प्रसङ्ग में समाज और जीवन को समान बोधक माना जाना चाहिए । दूसरे आनन्द वर्ग में ‘जीवन से पलायन’ प्रयोजन अपने आपको अन्तर्मुखी कर लेना मात्र है । भारतीय रस व्यवस्था भी तो अप्रत्यक्ष रूप में यही है । यदि इसकी विपरीत व्याख्या की जाए तो इसका समाहार ‘कला जीवन के लिए’ प्रयोजन में सरलता से समाहित हो जाता है क्योंकि जीवन से पलायन भी तो एक प्रकार से जीवन की व्याख्या ही है । प्रसादजी की ये पंक्तियाँ ‘तज कोलाहल की अवनी रे ।’ जो उनके उस गीत में आयी है जिसे आलोचक प्रसाद की पलायनवादी प्रवृत्ति के रूप में उद्धृत करते हैं, क्या जीवन की व्याख्या नहीं है ? जब कवि जीवन की विघ्न-बाधाओं की अभिव्यक्ति करता है तब वह जीवन की व्याख्या करता है और जब नवीन जीवन में प्रविष्ट होने की कल्पना करता है तब वह अन्तर्मुखी होकर आनन्दानुभव करता है । अतः किसी शीर्षक की संस्थाओं को बढ़ा देना उसका तात्त्विक विवेचन नहीं कहा जा सकता बल्कि अच्छा यह होता है कि हम ऐसी शब्दावली का प्रयोग करें जो सम्बद्ध अंगों उपाङ्गों को अपने

में सरलता से समाहित कर ले। वस्तुतः रोमाण्टिक कवि 'कीट्स' ने ए पिंग ग्रॉफ ब्यूटी इज ज्वाय फार एवर' कह कर कितनी सरलता से काव्य के प्रयोजन की अभिव्यक्ति कर दी। उसी प्रकार आलोचकों को भी लाघव का दामन पकड़ना चाहिए। उपर्युक्त विवेचन एवं विश्लेषण के पश्चात् हम सरलता से कह सकते हैं कि पाश्चात्य आलोचकों ने भी काव्य के मूलतः तीन ही प्रयोजन माने हैं—(1) जीवन की व्याख्या, (2) आत्मानुभूति की अभिव्यञ्जना, और (3) आनन्द। पाश्चात्यो की 'जीवन की व्याख्या' प्रयोजन प्राचीन भारतीयों की 'धर्मार्थ काम मोक्ष' चतुर्वर्ग फल प्राप्ति, और आधुनिक आलोचकों के 'लोक-मंगल' प्रयोजन से भिन्न कोई प्रयोजन नहीं है। केवल शब्दावली एवं कथन का अन्तर है।

अन्त में मैं अपने मन्तव्य को पुनः दोहराना चाहूँगा कि काव्य-रचना का सर्वोपरि प्रयोजन केवल एक ही है और वह है 'धनीभूत अनुभूतियों' को व्यक्त करने की अदम्य लालसा।' शेष जितने भी प्रयोजन भारतीय और पाश्चात्य मनीषियों ने गिनाये हैं वे या तो स्थूल प्रयोजन हैं या फिर काव्य रचना के परिणाम या फल। किसी रचनाकार की रचना को सुन कर या पढ़ कर किसी धनीमानी दानी व्यक्ति ने दान दे दिया या रचना के प्रकाशन के बाद रचना की बिक्री बढ़ाधड़ होने लग गयी और अमित धनराशि की आय हो गयी, लोगों में उसका यश फैल गया, रचना की माँग बढ़ने लग गयी आदि तो रचना के रचित होने के बाद के परिणाम हैं। कोई कवि या रचनाकार उक्त दोनों बातों को अपना लक्ष्य बना कर सत्काव्य की रचना कर ही नहीं सकता। मीराबाई, कबीर आदि जैसे भक्तों ने स्वप्न में भी नहीं मोचा होगा कि भविष्य में उन्हें महान् कलाकारों के रूप में जाना जाएगा या उनकी पंक्तियों को देश की ऊँची-ऊँची कक्षाओं में पढ़ाया जाएगा। अपने प्रियतम से मिलने की अभूतपूर्व लालसा ने उन्हें अभिव्यक्ति के लिए बाध्य किया और उन्होंने अपनी आन्तरिक अनुभूतियों को भाषा-निबद्ध कर दिया। वही उनका प्रयोजन था। कवि शिरोमणि तुलसीदास ने स्पष्ट ही कर दिया कि उसने अपने काव्य की रचना 'स्वान्त सुखाय' की है। बाद में वह लोक-जन-हिताय सिद्ध हुई वह उसका परिणाम या फल है, प्रयोजन नहीं है। हाँ ! ऐतिहासिक कवियों ने अवश्य राज्याश्रय की खोज में अपनी रचनाओं का निबन्धन किया जो 'अर्थकृते' के अन्तर्गत आता है, परन्तु यदि गहराई से देखा जाए तो पाएँगे कि वहाँ भावों की अभिव्यक्ति ही प्रबल रही है अन्यथा वे जीवित नहीं रहते। जिन्होंने केवल राज्याश्रय को प्रमुखता देकर रचनाएँ की, उनकी रचनाएँ काल गति में ध्वस्त हो गयी या फिर सूक्ति मात्र बन कर रह गयी या फिर उन्हें राजाओं द्वारा अपने आश्रय से निकाल दिया गया क्योंकि तीव्रतम अनुभूतियों के धनीभूतत्व के अभाव में उनकी रचनाएँ पद्य-बद्ध तो हो गयी किन्तु रस की आस्वादक नहीं बन पायी। फलतः हम कह सकते हैं कि कोई भी रचना हो, उसके पीछे कवि या लेखक की पीड़ा विद्यमान रहती है।

काव्य के हेतु

काव्यशास्त्र में हेतु शब्द का अर्थ एक विशिष्ट आरम्भिक अर्थ में किया जाता है। दर्शनशास्त्र में जिसे 'कारण' कहा जाता है, काव्यशास्त्र में लगभग उसे 'हेतु' के रूप में प्रस्तुत किया जाता है। प्रयोजन काव्य के सद्य का विधायक या द्योतक है तो हेतु उसकी (काव्य की) उत्पत्ति का कारण है। इसे यों भी कहा जा सकता है कि काव्य कार्य है और हेतु उसका कारण है। 'कार्य बीज रूप में कारण में निहित रहता है' यह भारतीय दर्शन का मूलभूत सिद्धान्त है जिसका विवरण अद्वैतवाद के अन्तर्गत वियतवाद में प्रदर्शित किया गया है, किन्तु काव्य का हेतु कुछ अर्थों में इससे भिन्न सत्य है। न्यायदर्शन का 'हेतु' भी काव्यशास्त्र के 'हेतु' से मिलता-जुलता होने पर भी पूर्णतः समान नहीं है। अतः कहा जा सकता है कि काव्यशास्त्रियों के 'काव्य-हेतु' की अपनी स्वतंत्र सत्ता है। डॉ० नगेन्द्र का यह कहना कि 'साधारणतः काव्य के सहायक अंगों के लिए काव्य-हेतु शब्द ही प्रचलित हो गया है।' उचित प्रतीत नहीं होता। क्योंकि 'काव्य-हेतु' काव्य का सहायक अंग कैसे हो सकता है। हाँ! यदि डाक्टर साह्य का 'काव्य' शब्द से काव्य-रचना का तात्पर्य है तो कुछ सीमा तक स्वीकार किया जा सकता है। श्री गुलावराय इस विषय में अधिक स्पष्ट हैं। आपके अनुसार, 'हेतु' का अभिप्राय उन साधनों से है जो कि कवि की काव्य-रचना में सहायक होते हैं। प्राचीन आचार्यों ने काव्य-हेतुओं में वर्णित प्रतिभा को काव्यत्व का बीज मान कर उसे काव्य-रचना का कारण बताया है। कारण दो प्रकार के होते हैं :—(1) उपादान कारण, और (2) निमित्त कारण। काव्यशास्त्रियों ने काव्य-हेतुओं की इस आधार पर तो व्याख्या नहीं की किन्तु उन्होंने जिस रूप में काव्य-हेतुओं का विवरण प्रस्तुत किया उससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उनके अन्तर्भूत में यह व्यवस्था थी अवश्य।

भारतीय मनीषियों में सर्वप्रथम अग्निपुराण में काव्य के हेतुओं का अप्रत्यक्ष चित्रण मिलता है जिसकी स्पष्ट छाप परवर्ती आचार्यों के काव्य-हेतुओं पर दिखाई देती है। अग्निपुराण में लोक-व्यवहार तथा वेद के ज्ञान को काव्य प्रतिभा की योनि कहा है तथा सिद्ध किये गये के प्रभाव से जो काव्य निमित्त होता है उसे अयोनिज काव्य कहा है।¹ उक्त श्लोकों से काव्य के तीन हेतुओं का निष्कर्ष निकाला जा सकता है—(1) काव्य प्रतिभा, (2) वेद ज्ञान, और (3) लोक-व्यवहार। आगे चल कर भामह ने इस कथन को कुछ विस्तृत करके लिखा है किन्तु अग्निपुराणकार ने कवि-प्रतिभा का प्रत्यक्ष उल्लेख नहीं किया है। यह अवश्य प्रतिपादित किया है कि 'शक्ति' एक दुर्लभ वस्तु है।² भामह के अनुसार काव्य-रचना के लिए

1. अग्निपुराण 337/8, 9

2. नरत्वं दुर्लभं लोके विद्यातत्र सुदुर्लभा। कवित्वं दुर्लभं तत्र, शक्तिस्तत्र सुदुर्लभा, अग्निपुराण, 337/7

व्याकरण छन्दशास्त्र, कोश, ग्रंथ, इतिहासाश्रित कथाएँ, लोक-व्यवहार, युक्ति तथा कलाओं का काव्य-रचना में प्रवृत्त होने वाले कविजनों को मनन करना चाहिए —

शब्दस्छन्दोऽभिधानार्था इतिहासाश्रयाः कथाः ।

लोको युक्ति कलाश्चेति मन्तव्या काव्यगंह्यं भी ॥¹

उक्त श्लोक से प्रतिभा का केवल अनुमान ही लगाया जा सकता है किन्तु अन्य स्थल पर भामह ने प्रतिभा को मूल हेतु के रूप में प्रस्तुत किया है और कहा है कि गुरु के उपदेश से शास्त्र का अध्ययन तो जड़बुद्धि भी कर सकता है, परन्तु काव्य की रचना प्रतिभावान् ही कर सकता है ।²

भामह के पश्चात् दण्डी ने स्पष्ट शब्दों में प्रतिभा का उल्लेख किया है और उसे नैसर्गिक शक्ति बताया है । दूसरे, लोक-व्यवहार और शास्त्र ज्ञान को एक वर्ग में रख कर उसको भ्रमन्द अभियोग अर्थात् भ्रम्यास को तीसरा हेतु प्रस्थापित किया है । भामह ने भ्रम्यास का भी कोई उल्लेख नहीं किया है । दण्डी ने काव्य के तीन कारण प्रस्तुत किये हैं—(1) नैसर्गिक प्रतिभा, (2) लोकशास्त्र-ज्ञान, और (3) भ्रमन्द अभियोग । यहाँ पर द्रष्टव्य है कि भामह सब कुछ होते हुए भी प्रतिभा के बिना काव्य-रचना असम्भव मानते हैं जबकि इसके विपरीत दण्डी प्रतिभा की महत्ता को स्वीकार करते हुए भी श्रम और धन को पर्याप्त महत्त्व देते हैं । उनका कथन है कि 'कृशे कविस्त्वेऽपि जनाः कृतधर्मा विदग्ध गोष्ठीषु विहर्तुमीशते । अर्थात् कवि-प्रतिभा से रहित व्यक्ति भी परिश्रम से कविजनों की गोष्ठी में सम्मिलित होने की योग्यता प्राप्त कर सकते हैं ।³ परन्तु इसका यह तात्पर्य कदापि नहीं है कि दण्डी ने 'प्रतिभा' को नकारा हो ।

दण्डी के पश्चात् हम 'वामन' को ले सकते हैं । वामन अनेक काव्य हेतुओं का विवरण देते हैं किन्तु उन सबको उसने तीन वर्गों में विभाजित किया है :— (1) लोक, (2) विद्या और (3) प्रकीर्ण । 'लोक' को स्पष्ट करते हुए वामन ने उसे 'लौकिक व्यवहार का ज्ञान' बताया है । विद्या के अन्तर्गत वे शब्द-शास्त्र, कोश, छन्द-शास्त्र, कला, दण्डनीति आदि विद्याओं को परिगणित करते हैं और प्रकीर्ण के अन्तर्गत लक्ष्य ज्ञान, अभियोग, वृद्ध सेवा, अवेक्षण, प्रतिमान और भवधान

1. भामह, काव्यालंकार
2. गुरुपदेशादध्येतुं शास्त्रं जडधियोऽप्यलम् । काव्यं तु जायते जातु कस्मैविद प्रतिभावतः ॥ भामह, काव्यालंकार
3. दण्डी, काव्यादर्श, 1/105.

को ग्रहण करते हैं।¹ डॉ० नगेन्द्र का वामन के प्रति यह कथन कि वामन के सम्पूर्ण विवेचन से परिलक्षित होता है कि उन्होंने प्रतिभा को 'वैशिष्ट्य' गौरव प्रदान नहीं किया।¹ उचित प्रतीत नहीं होता। डॉ० नगेन्द्र ने इसके दो कारण प्रस्तुत किये हैं—(1) वामन ने लोक और विद्या को पहला स्थान दिया और प्रतिभा जैसे हेतु को तीसरे स्थान प्रकीर्ण में फेंक दिया, (2) वामन ने लोक और विद्या को सर्वथा स्वतन्त्र महत्त्व दिया जबकि अन्य विद्वानों ने इन्हें सहायक कारण के रूप में माना है। इस प्रसङ्ग में निवेदन है कि इसमें वामन का शैलीगत दोष हो सकता है, विचारगत दोष नहीं है। वामन ने अत्यन्त सशक्त शब्दावली में घोषणा की है कि प्रतिभा कवित्व का बीज है और इसके अभाव में काव्य-रचना सम्भव नहीं है और यदि है भी तो वह उपहास्य हो जाती है। वामन प्रतिभा की प्रशस्ति में इससे अधिक और कह भी क्या सकता था? इस प्रकार वे दण्डी के तुलना में प्रतिभा के अधिक हिमायती हैं जैसा कि उपर्युक्त कथनों से स्पष्ट है।

वामन के पश्चात् कुन्तक ने भी काव्य-हेतुओं पर विचार किया है और अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के अनुरूप काव्य के तीन ही हेतु बताए हैं जिनमें प्रतिभा को प्रमुखता प्रदान की गयी है। यहाँ पर एक बात प्रमुखता से सामने आती है और वह यह कि वह इन तीनों हेतुओं से भी अधिक महत्त्व कवि स्वभाव को देते हैं। उनका कथन है कि सुकुमार स्वभाव से ही सुकुमार शक्ति उत्पन्न होती है; शक्ति और शक्तिमान् के अभिन्न होने से—और उसी सुकुमार शक्ति से उसी प्रकार की सौकुमार्य व्युत्पत्ति की प्राप्ति होती है। उन दोनों के द्वारा सुकुमार मार्ग से अभ्यास किया जाता है; यथा.—सुकुमारस्वभावस्य कवेस्तथाविधैव सहजाशक्तिः समुद्भवति, शक्ति-शक्ति मतोरभेदात् तथा च तथाविध-सौकुमार्य-रमणीया व्युत्पत्तिमावह्नाति। ताम्या च सुकुमार-वर्मन्ताम्यासत्परः क्रियते। (वक्रोक्ति काव्य जीविताम् 1/24 वृत्ति) यस्तुतः यहाँ कुन्तक ने अपने पूर्ववर्ती आचार्यों की तुलना में अधिक आन्तरिक दृष्टि का परिचय दिया है क्योंकि कविता मूलतः स्वभावोत्पाद्या होती है। इससे इन्कार नहीं किया जा सकता है अन्यथा सभी कवि एवं रचनाकार एक प्रकार की प्रवृत्ति वाली रचना का ही प्रणयन करते किन्तु ऐसा नहीं होता और न ही कभी हुआ है। फलतः स्वभावानुसार ही प्रतिभा का प्रसार होता है और तदनुकूल ही कवि अपने कार्य-सम्पादन में अग्रसर होता है। अतः इस रूप में हम कुन्तक को आत्म-परक एवं वस्तुपरक तत्त्वों के समन्वयक के रूप में पाते हैं।

1. लोको विद्या प्रकीर्णं च काव्यागानि, लोकवृत्तं लोकः शब्दस्मृत्यभिधानकोश-पद्यन्दोविचिति कला काम शास्त्र दण्ड नीति पूर्वा विद्याः, लक्ष्यज्ञत्वमभियोगो वृद्धसेवा वेषणं प्रतिभानमवधानं च प्रकीर्णम्-वामन, काव्यालंकार सूत्र 1/3/1, 2, 3, तथा 11.

मुक्तक के पश्चात् काव्य हेतुओं पर विचार करने वालों में हम मम्मट को सर्वाधिक व्यवस्थित एवं निश्चित शब्दावली में काव्य-हेतुओं पर विचार करने वाला आचार्य मानते हैं। वस्तुतः मम्मट तक आते-आते काव्य-शास्त्र पर्याप्त मात्रा में उपरति कर चुका था। अतः मम्मट के समस्त काव्य-शास्त्र का एक सर्वाङ्गपूर्ण चित्र प्रस्तुत हो चुका था। फलतः मम्मट ने उसका सम्पूर्णतः उपयोग कर एतत्सम्बन्धी प्रत्येक सिद्धान्त को स्थायी एवं स्पष्ट स्वरूप प्रदान करने का प्रयास किया है। मम्मट के काव्य-हेतुओं में एक यह वैशिष्ट्य है कि उसने पूर्ववर्ती आचार्यों द्वारा प्रतिपादित हेतुओं की समष्टि को व्यष्टि में देखने का प्रयास किया है। आपके अनुसार काव्य के उक्त तीनों हेतु पृथक्-पृथक् काव्य-रचना के कारण नहीं हैं अपितु तीनों सम्मिलित रूप में ही काव्य-हेतु हैं 'हेतुर्न तु हेतवः।' जबकि पूर्ववर्ती आचार्यों में से किसी ने प्रतिभा तो किसी ने व्युत्पत्ति एवं अभ्यास को प्राथमिकता देने का प्रयास किया है। परवर्ती आचार्यों ने तीनों की समग्रता को तो स्वीकार किया है किन्तु उनके पार्श्व की भी रक्षा करने का प्रयास किया है जबकि मम्मट उनकी समग्रता के ही पक्षपर रहे हैं। आपके अनुसार हेतु इस प्रकार हैं :—

शक्तिनिपुणता लोक शास्त्र काव्याद्यवेक्षणात् ।

काव्यज्ञ शिक्षयाम्नास इति हेतुस्तदुद्भवे ॥²

अर्थात् काव्य के तीन हेतु हैं—(1) शक्ति, (2) निपुणता, और (3) अभ्यास। यहाँ पर यह द्रष्टव्य है कि मम्मट ने 'निपुणता और अभ्यास' दो नवीन शब्दों का प्रयोग किया है। परवर्ती आचार्य लोक, वेद और शास्त्र ज्ञान तथा अभियोग जैसे शब्दों का प्रयोग करते पाये जाते हैं। वागमन ने तो इसके लिए अनेक शब्दों—कला, काम, दण्ड नीति आदि का प्रयोग किया है। कुछ ने लोक-ज्ञान और शास्त्र-ज्ञान को पृथक्-पृथक् रूप में प्रतिष्ठित किया है तो कुछ ने अभ्यास का उल्लेख ही नहीं किया है। जहाँ तक 'शक्ति' शब्द के प्रयोग का प्रश्न है, पूर्ववर्ती एवं परवर्ती सभी आचार्यों ने शक्ति एवं प्रतिभा का पर्याय के रूप में प्रयोग किया है। एक नवीनता यह है कि मम्मट ने 'हेतु' शब्द का एक बचन में प्रयोग किया है जो स्पष्ट सकेत करता है कि उक्त तीनों हेतु एक साथ मिलकर ही काव्य-रचना के हेतु हैं न कि पृथक्-पृथक्। तीनों का समवेत रूप ही काव्य-रचना का कारण है। मम्मट के परवर्ती आचार्यों ने लगभग इन तीनों को ही किसी न किसी रूप में काव्य-हेतु के रूप में स्वीकार किया है। इसके साथ-साथ आचार्यों ने मुख्यतः प्रतिभा या शक्ति का और गौणतः व्युत्पत्ति और अभ्यास के स्वरूप का निरूपण करने का प्रयास किया है। अतः इनके स्वरूप पर विचार कर लेना भी अप्रासङ्गिक न होगा।

प्रतिभा का स्वरूप

भारतीय काव्य-शास्त्र में काव्य-रचना के लिए प्रतिभा को बहुत अधिक महत्त्व प्रदान किया गया है। 'प्रतिभा' शब्द की व्युत्पत्ति दस प्रकार की जा सकती है; 'भा' धातु के साथ 'प्रति' उपसर्ग लगाकर 'क' प्रत्यय के बाद स्त्रीवाची 'टाप्' प्रत्यय लगा कर निष्पन्न किया जाता है जिसका अर्थ होता है—प्रकाशित करने वाली शक्ति प्रपाद्य मेधा। इसकी व्याख्या यों की जा सकती है कि 'प्रतिभा' एक ऐसी ज्योति या प्रकाश है जिससे कवि या रचनाकार के हृदयस्थभाय प्रतिभासित या प्रकाशित हो उठते हैं। संस्कृत काव्य-शास्त्रियों ने प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष रूप में इसी अर्थ को व्यक्त किया है। काव्याचार्यों में दण्डी, वामन, गूढट, भट्टराज, अभिनवगुप्त, कुन्तक, महिमनट्ट, राजशेखर, मम्मट, विश्वनाथ, पण्डितराज जगन्नाथ आदि आचार्यों ने प्रत्यक्ष रूप में प्रतिभा का विवेचन प्रस्तुत किया है जबकि अन्य आचार्यों में प्रमद्वन प्रतिभा के स्वरूप का उल्लेख मिलता है।

गर्वप्रथम दण्डी ने 'प्रतिभा' को पूर्व-वासना के गुणों से सम्बद्ध बताया है तथा काव्य के लिए उसकी उपयोगिता पर भी बल दिया है; यथा:—'पूर्ववासना गुणानुबन्धि प्रतिभानमदभुतम्'। 'पूर्व वासना' से दण्डी का अभिप्राय मानव के संस्कारों से ही प्रतीत होता है जो जन्म-जन्मान्तर से पनीभूत होते रहते हैं। वामन ने इसी पूर्ववासना को स्पष्ट रूप से जन्म-जन्मान्तर से प्राप्त संस्कार कहा है और उसे कवित्व का बीज माना है; यथा:—'कवित्व बीजं प्रतिभानम्'.....'जन्म-जन्मान्तरगत संस्कार विशेषः कविबत्'।¹ अभिनवगुप्त ने भी प्रतिभा को अनादि एवं प्राप्तन संस्कार बताया है; यथा—अनादि प्राप्तन संस्कार प्रतिभानयः²।

उपर्युक्त समस्त आचार्यों ने प्रतिभा को पूर्व संस्कार के रूप में मानते हुए इसे जन्मजात शक्ति के रूप में उल्लिखित किया है तथा शक्ति और प्रतिभा को एक ही माना है किन्तु राजशेखर ने इन्हें भिन्न-भिन्न तत्वों के रूप में स्वीकार किया है। उनके अनुसार शक्तिमान् से ही प्रतिभा उद्भासित होती है और प्रतिभा और व्युत्पत्ति द्वारा शक्ति का विविध रूप में विस्तार होता है। अतः काव्य का मूलभूत हेतु केवल शक्ति है और प्रतिभा तथा व्युत्पत्ति समवेत रूप में काव्य के लिए श्रेयस्कर हैं, यथा:—'प्रतिभा व्युत्पत्ती भिद्यः, समवेतं श्रेयस्यौ' इति मायावरीयः। 'सा शक्तिः केवल काव्य हेतुः' इति मायावरीयः, साधुभावापि शक्तिमुद्भासयत्, शक्तिकर्तुके हि प्रतिभा व्युत्पत्ति कर्मणी, शक्तस्य प्रतिभाति, शक्तस्य व्युत्पद्यते।³

1. दण्डी-काव्यादर्श 1/104

2. वामन, काव्यासंस्कार सूत्र, 1/3/16, 17

3. अभिनवगुप्त—अभिनव भारती—प्रथम खण्ड

4. राजशेखर, काव्य भीमांसा, पृष्ठ 4 व पृष्ठ 39 पर उद्धृत

इसके पश्चात् राजशेखर प्रतिभा के स्वरूप पर अपने विचार प्रकट करते हुए कहते हैं कि 'प्रतिभा' शब्द समूहों विभिन्न ग्रंथों, भ्रलंकार, तन्त्र, उक्ति मार्ग तक सीमित रहती हुई उसी प्रकार कवि हृदयों में प्रतिभासित होती हैं तथा उसके द्वारा ग्रहण्य पदार्थों का भी प्रत्यक्षीकरण होता है; यथा:—या शब्द ग्राममयंसार्यमलंकार तन्त्रमुक्ति मार्गमन्यदपि तथाविधमपि हृदय प्रतिभासयति सा प्रतिभा—प्रतिभावत. पुनरपश्यतोऽपि प्रत्यक्ष इव ।¹ स्पष्ट है कि राजशेखर प्रतिभा के क्षेत्र को विस्तृत कर देते हैं और पुनः उसे दो वर्गों में विभाजित करते हैं; यथा:—(1) कारयित्री प्रतिभा और (2) भावयित्री प्रतिभा । कारयित्री प्रतिभा कवि में और भावयित्री प्रतिभा भावक के हृदय में निवास करती है । कारयित्री प्रतिभा को उन्होंने पुनः तीन वर्गों में विभाजित किया है—(1) सहजा कारयित्री प्रतिभा, (2) आहार्या कारयित्री प्रतिभा और (3) औपदेशिकी कारयित्री प्रतिभा । इनकी व्याख्या करते हुए राजशेखर 'सहजा प्रतिभा' को जन्म-जन्मान्तर के संस्कारों का प्रतिफल बताता है तो 'आहार्या' को वर्तमान जीवन का संस्कार कहता है और 'औपदेशिकी' को तन्त्र, मन्त्र, देवता, स्वजन, गुरु आदि के उपदेश एवं शिक्षा द्वारा उद्बुद्ध बताता है; यथा:—'कवेरुपकुर्वाणा कारयित्री साऽपि त्रिधा-सहजा, आहार्या, औपदेशिकी च । जन्म-जन्मान्तर संस्कारोपेक्षिणी सहजा । जन्म संस्कार योनिराहार्या । मन्त्र-तन्त्राद्युपदेश प्रभवा औपदेशिकी ।

इससे पूर्व खट्ट भी प्रतिभा को दो वर्गों में विभाजित कर चुका था—(1) सहजा और (2) उत्पाद्या । सहजा को खट्ट ने जन्मजात माना है तथा उत्पाद्या को व्युत्पत्ति जन्य कहा है तथा सहजा को ही काव्य का मूल कहा है; यथा—

प्रतिभेत्यपरंरुदिता सहजोत्पाद्या च सा द्विधा भवति ।²
उत्पाद्या तु कयाचित् व्युत्पत्त्या जन्यते परया ।³

पुसा सह जातत्वादनयोस्तु ज्यायसी सहजा ।
स्वस्यासी संस्कारे परमपरं भृगयते हेतुम् ॥⁴

तत्पश्चात् इसके स्वरूप को स्पष्ट करते हुए खट्ट कहते हैं कि शक्ति कवि के मन में विस्फुरित होनेक अभिधेयों (काव्य-विषयों) को उपयुक्त शब्दों में अभिव्यक्त करने में या करवाने में सक्षम होती है; यथा:—

1. वही पृष्ठ 26-27
2. खट्ट, काव्यालंकार, 1/14
3. वही पृष्ठ 1/17
4. वही पृष्ठ 1/16

इनके पश्चात् अभिनव गुप्त के गुरु भट्ट तीत ने प्रज्ञा को मूलभूत शक्ति मान कर प्रतिभा को उसका एक रूप बताते हुए उसे नवोन्मेषशालिनी शक्ति कहा है :—

प्रज्ञा नव नवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता । अर्थात् प्रतिभा प्रज्ञा का वह रूप है जो नवीन-नवीन रूपों का सर्जन तथा उद्घाटन करती है । अभिनव गुप्त ने अपने गुरु की व्याख्या को और स्पष्ट करते हुए बताया है कि प्रतिभा प्रज्ञा का वह रूप है जिसमें अपूर्व रूपों की सृष्टि करने की क्षमता होती है; यथा:—‘प्रतिभा अपूर्व वस्तु निर्माणक्षमा प्रज्ञा ।’ धारणा की पंक्तियों से ऐसा प्रतीत होता है कि अभिनवगुप्त भी प्रतिभा के दो रूप मानता है^१—(1) सामान्य प्रतिभा, जो अपूर्व वस्तुओं के निर्माण की क्षमता रखती है और (2) कवि-प्रतिभा, जो विशेष है और जिसके द्वारा कवि रसावेश में विशद सौन्दर्ययुक्त काव्य-निर्माण की क्षमता प्राप्त करता है; यथा—तस्या विशेषो रसावेश वंशद्य सौन्दर्यं काव्यनिर्माणक्षमत्वम् ।

अभिनव गुप्त के पश्चात् कुन्तक ने प्रतिभा पर विचार किया है और उसे कवि-स्वभाव से प्रसूत शक्ति बताया है । आपके अनुसार प्रतिभा के प्रथमोद्भेद के समय ही शब्दार्थ चमत्कार अन्तः स्फुरित होता है ।^२ एक अन्य स्थल पर लिखते हैं कि अम्लान प्रतिभा के द्वारा ही शब्द और अर्थ में नवीन चमत्कार उत्पन्न होता है ।^३ कुन्तक मूलतः अभिनव गुप्त से सहमत नहीं हैं । अभिनवगुप्त प्रतिभा को अदृष्ट को ‘दृष्ट’ करने वाली शक्ति मानता है जबकि कुन्तक सामान्य की चमत्कारपूर्ण विशेष के रूप में प्रस्तुत करने वाली शक्ति के रूप में उसे स्वीकृति देता है और कहता है कि प्रतिभा जन्मजात संस्कार ही नहीं अपितु वर्तमान जीवन का संस्कार भी होती है; यथा:—प्राक्तनाद्यतन संस्कार परिपाकप्रौढा प्रतिभा । इससे स्पष्ट होता है कि कुन्तक प्रतिभा को संस्कार विशेष न मानकर संचित संस्कारों का परिपाक मानता है । इसके साथ ही वह इसके अभिव्यक्ति पक्ष को अधिक मान्यता देता हुआ प्रतीत होता है ।

मम्मट शक्ति को काव्य का बीज स्वीकार करते हुए इसके बिना काव्य-रचना असम्भव मानते हैं किन्तु साथ ही व्युत्पत्ति और अभ्यास को भी उतना ही महत्त्व देते हैं । इससे पूर्व महिम भट्ट प्रज्ञा को प्रतिभा का स्वरूप मानते हुए कहते हैं कि

1. रुद्रट, काव्यालंकार, 1/16
2. ध्वन्यालोक लोचन, 1/6 की लोचन टीका ।
3. प्रतिभा प्रथमोद्भेद समये यत्र वक्रता । शब्दाभिधेययोरन्तः स्फुरतीव विभाव्यते । कुन्तक, वक्रोक्ति काव्य जीवितम्, 1/34
4. अम्लान प्रतिभोद्भिन्न नव शब्दार्थः, वही पृष्ठ 1/55

‘रसानुकूल शब्दार्थ के चिन्तन में निमग्न समाहित-चित्त ही कवि-प्रज्ञा है और जब वह शब्दार्थ के वास्तविक स्वरूप का स्पर्श करती हुई उद्दीप्त हो उठती है उसी क्षण उसकी प्रतिभा संज्ञा हो जाती है। इसमें भी यही निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि प्रतिभा कवि की वह आन्तरिक शक्ति है जो उसे शब्दार्थ के वास्तविक स्वरूप के साथ साक्षात्कार कराती है; यथा:—

रसानुगुण शब्दार्थचिन्तास्तिमित चेतसः ।

क्षणं स्वरूपस्पर्शोत्था प्रज्ञैव प्रतिभा कवेः ॥

पण्डितराज जगन्नाथ के अनुसार प्रतिभा काव्य-रचना के अनुकूल शब्दार्थ उपस्थित करने वाली शक्ति है। पण्डितराज बागभट्ट एवं हेमचन्द्र की तरह केवल प्रतिभा को ही काव्य का कारण स्वीकार करते हैं; यथा:—प्रतिमैव केवला कारणम् । अतः स्पष्ट है कि प्रतिभा सर्वोपरि है।

उपर्युक्त भारतीय आचार्यों द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तों के अनुसार ‘प्रतिभा’ के स्वरूप को निम्नलिखित रूप से स्पष्ट किया जा सकता है:—

- (1) मनुष्य की मूलभूत शक्ति का नाम प्रज्ञा है।
- (2) प्रज्ञा जन्म-जन्मान्तरों के संस्कारों का परिमार्जित एवं धनीभूत रूप है।
- (3) प्रज्ञा के अनेक रूप होते हैं और उनमें प्रतिभा भी एक रूप है।
- (4) प्रतिभा के दो रूप होते हैं—(1) सामान्य-प्रतिभा, (2) कवि-प्रतिभा।
- (5) कवि प्रतिभा के भी दो रूप होते हैं—(1) महजा प्रतिभा और (2) उत्पत्ता प्रतिभा।
- (6) प्रतिभा के अनेक कार्य हैं—
 - (क) रसात्मक रूपों का उन्मेष।
 - (ख) रसात्मक रूपों का सर्जन।
 - (ग) नव-नव रूपों का उन्मेष।
 - (घ) नव-नव रूपों का सर्जन।
 - (ङ) अपूर्व वस्तु निर्माण क्षमता।
 - (च) अपूर्व एवं विशद सौन्दर्य-निर्माण क्षमता।
 - (छ) शब्दार्थ सौन्दर्य में अतिशयता लाने की क्षमता।
 - (ज) काव्य-रचना की कारणभूत शक्ति।
 - (झ) प्रतिभाएँ अनन्त हैं और उनके कार्य भी अनन्त हैं।

डॉ० नगेन्द्र ने पाश्चात्य मनोविज्ञान-वेत्ताओं के आधार पर प्रतिभा का स्वरूप इस प्रकार स्पष्ट किया है¹:—

1. डॉ० नगेन्द्र भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका, आचार्य कुन्तक और वक्रोक्ति सिद्धान्त, पृष्ठ 229

- (1) प्रतिभा असाधारण कोटि की मेधा अथवा असामान्य सहज शक्ति है।
- (2) प्रतिभा का विकास मानवीय अंगों के अनुरूप नहीं होता।
- (3) प्रतिभा अपने आपको वातावरण के अनुकूल ढालने में असमर्थ रहती है।
- (4) प्रतिभा की गति निर्बाध होती है—वह किसी प्रकार का व्याघात या बन्धन स्वीकार नहीं कर सकती है।
- (5) प्रतिभा और सहज-गुण में यह अन्तर है कि सहज गुण का नियन्त्रण किया जा सकता है, परन्तु प्रतिभा उन्मुक्त एवं स्वच्छन्द है। वह एक दैवी विस्फोट है, नियन्त्रित पटना नहीं।
- (6) प्रतिभा परिस्थिति और रीति का बन्धन स्वीकार नहीं करती। अपने सामयिक समाज की रूढ़ियों और मर्यादाओं का उत्संघन करती हुई वह पर्वत की भाँति सहसा उद्भूत हो उठती है।
- (7) प्रतिभा को साधारणता का नीरस-वातावरण असह्य है—वह असाधारणता में ही पुल कर खेलती है।

उपर्युक्त विशेषताओं के आधार पर हम कह सकते हैं कि पाश्चात्य मनो-विज्ञान वैज्ञानियों और भारतीय काव्य-शास्त्रियों के प्रतिभा-विवेचन में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है। भारतीय काव्य-शास्त्री भी यही मानते हैं कि प्रतिभा जन्म-जात संस्कारों का परिपाक है और एक स्वच्छन्द शक्ति है जो नवीनता का आविष्कार करती है तथा जो 'नियतिकृत नियम रहिता' है और उसमें अपूर्ववस्तु-निर्माण क्षमता है। उधर पाश्चात्य काव्य-शास्त्रियों ने जिस शक्ति का 'कल्पना' के नाम से विवेचन प्रस्तुत किया है वह भारतीय काव्य-शास्त्र की प्रतिभा का ही विवेचन है केवल नाम का अन्तर है। पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में कॉलरिज और रिचर्ड्स ने इसे कल्पना, क्रोचे ने सहजानुभूति और काँट ने उत्पादनशील-कल्पना कहा है। कॉलरिज ने अनेकरूपता का एकरूपता के साथ, साधारण का विशेष के साथ, भाव का चित्र के साथ, व्यष्टि का समष्टि के साथ, नवीन का प्राचीन के साथ समन्वय करने वाली शक्ति का नाम कल्पना कहा है। कॉलरिज ने इसे ही समन्वय और जादू की शक्ति कहा है।

व्युत्पत्ति का स्वरूप :

भारतीय आचार्यों में से अधिकतर ने—रुद्रट और मम्मट को छोड़कर—काव्य-रचना का मूल कारण प्रतिभा को ही माना है किन्तु उपकारक या सहकारी कारणों के रूप में व्युत्पत्ति और अभ्यास की भी स्थापना की है। इसी व्युत्पत्ति को मम्मट ने निपुणता कहा है। निपुणता या व्युत्पत्ति से तात्पर्य ज्ञानोपलब्धि से है। यह ज्ञानोपलब्धि दो प्रकार से होती है—(1) शास्त्रों के अध्ययन और (2) लोक-व्यवहार के अवलोकन से। विद्वानों का अभिमत है शास्त्रों एवं

साहित्य के गहन चिन्तन और मनन से कवि की उक्ति में सौन्दर्य आ जाता है तब वह परम्परानुकूल व्यवस्थित हो जाती है। काव्य मूलतः समाज-सापेक्ष विषय होता है। फलतः रचनाकार के लिए समाज के स्वरूप, व्यवहार, परिस्थितियों और वास्तविक जीवन एवं निरीक्षण परमावश्यक है अन्यथा काव्य के दूषित होने का भय बना रहता है। विभिन्न पदार्थों का सम्यक् ज्ञान एवं रस, अलंकार, गुण-दोष आदि का सुदृढ़ संस्कार व्युत्पत्ति द्वारा ही सम्भव है। इतिहास का ज्ञान ऐतिहासिक भूलों से तो कामशास्त्र का ज्ञान भ्रंशरस सम्यन्धी चेष्टाओं की भूलों का निराकरण कर देता है तो लोक-निरीक्षण लौकिक रीति-रिवाजों, संस्कारों एवं जीवन-पद्धति के प्रति कलाकार को सावधान करता है। कलाकार जितना अधिक अध्ययन करेगा उसी कला उतनी ही सशक्त, सजीव, परिपूर्ण एवं सुन्दर बन सकेगी। त्रुटिहीन कवन वाणी का अभ्युपगम होता है। फलतः लोक और शास्त्र का अध्ययन अज्ञानवश माने वाली त्रुटियों से कलाकार की रक्षा करता है। इनके अभाव में काव्य में भयंकर भूलों के समावेश की सम्भावना बनी रहती है। हिन्दी कवि केशव ने रामचरितमा में इस प्रकार की भूलों की हैं यथा, श्लेष चमत्कार के चक्कर में राम-लक्ष्मण द्वारा पाण्डवों के नामों का संकेत है। इसीलिए प्राचीन आचार्यों ने इस बात पर अत्यन्त बल दिया है कि कवि या रचनाकार को इतिहास, साहित्य, दर्शन, काम-शास्त्र दण्डनीति, कला, व्याकरण, फौज, नृत्यादि चौसठ कलाओं, धनुर्वेद, पशु-शास्त्र आदि अनेक शास्त्रों का गुरु से या स्वयं गम्भीर अध्ययन एवं मनन करना चाहिए। इन शास्त्रों के अध्ययन एवं लोक व्यवहार के ज्ञान से रचना में प्रभावोत्पादकता एवं सुदृढ़ सामाजिक को अपनी ओर आकृष्ट करने की क्षमता आ जाती है। काव्य-परम्परा का अध्ययन कर कवि अपनी रचना को अभूतपूर्व बना सकता है। कवि या रचनाकार को वर्ण्यविषय की भौगोलिक स्थिति का ज्ञान एवं ऋतु-ज्ञान भी प्राप्त करना चाहिए। अन्यथा वह रेगिस्तान में धान की खेती का वर्णन कर सकता है।

काव्य-दोषों से बचने के लिए तो रचनाकार को अध्ययन करना ही पड़ेगा क्योंकि काव्य के अधिकतर दोष अध्ययनहीनता के ही द्योतक होते हैं। काव्य-विरोधी, देश-विरोधी, काल-विरोधी, लोक-विरोधी, व्याय एवं आगम विरोधी दोष अध्ययन के अभाव के फलस्वरूप ही जन्म लेते हैं। भाषा के सूक्ष्म ज्ञान के अभाव में अनेक बार भाषा-सौन्दर्य ही नहीं, अपितु भाव-सौन्दर्य की भी हत्या हो जाती है। फलतः भाषा पर अधिकार भी आवश्यक है और वह अधिकार भाषा के गहन अध्ययन से ही प्राप्त हो सकता है। यह सही है कि धनोभूत अभिव्यक्ति ही काव्य का प्राण है किन्तु व्युत्पत्ति और अभ्यास उसके अभ्युपगम होते हैं जो भाव को आकर्षक एवं प्रभावोत्पादक बना देते हैं।

अभ्यास

‘करत-करत अभ्यास के जड़मति होत मुजान’ के आधार पर यह कहा जा

सबता है कि प्रतिभा और व्युत्पत्ति के साथ-साथ कवि के लिए अभ्यास भी आवश्यक है। गुह-भरलो में बैठकर लेखन का अभ्यास करने से कवि-लेखन में 'त्वरिता' आ जाती है। बामनट्ट के अनुसार कवि को किसी एक छन्द को लेकर उममें बार-बार लिखने का अभ्यास करना चाहिए, जिससे छन्दों पर अधिकार हो सके। प्रारम्भ में साधारण शब्दावली में काव्याभ्यास करना चाहिए, फिर असंकार शब्दावली एवं अर्थवत्ता का अभ्यास करना चाहिए। इससे कुछ ही दिनों में कवि सशक्त रचनाओं के निर्माण में दक्ष हो सकता है। ऐसा करने से काव्य में निरुत्तर आ जाता है तथा व्यवस्थित होकर भँज जाता है। जिस प्रकार पानी को बार-बार छानने से वह निर्दोष हो जाता है और धूल को बार-बार मँजने से वह चमक उठता है उसी प्रकार अभ्यास से रचना आकर्षक एवं ग्राह्य हो जाती है।

काव्य के भेद

काव्य-भेदों पर भी भारत में प्राचीन समय से ही विचार-विमर्श होता रहा है। भरत से लेकर आज तक आचार्यों ने विभिन्न दृष्टिकोणों से काव्य-भेदों पर अपने विचार प्रकट किये हैं। काव्य का विभाजन अनेक दृष्टियों से किया जा सकता है; यथा—(1) भाषा की दृष्टि से (2) रूप की दृष्टि से (3) इन्द्रियों की दृष्टि से और (4) काव्यत्व या आत्मतत्त्व की दृष्टि से। प्रस्तुत प्रसङ्ग में हम काव्य-भेदों पर केवल दो दृष्टियों से विचार करेंगे—(1) इन्द्रियाधृत काव्य रूपों की दृष्टि से और (2) आत्मतत्त्व की दृष्टि से।

काव्य-रूपों की दृष्टि से

संस्कृत काव्यशास्त्र में इन्द्रियाधृत काव्य रूपों की दृष्टि से प्रारम्भ से विचार-विमर्श प्रारम्भ हो गया था और आज तक परिस्थितिगत किञ्चित् परिवर्तन एवं परिवर्धन से उनी रूप में उन्हें स्वीकार किया जा रहा है। भामह ने सर्वप्रथम छन्द को आधार मानते हुए काव्य के दो रूप निर्धारित किये—(1) गद्य, और (2) पद्य।¹ आगे चलकर अग्निपुराणकार ने इसके तीन वर्ग स्थापित किये—(1) गद्य, (2) पद्य और (3) मिश्र।² अग्निपुराण का आश्रय लेते हुए दण्डी ने भी काव्य के तीन भेदों का ही प्रतिपादन किया; यथा—गद्य, (2) पद्य और (3) मिश्र—गद्य, पद्य च मिश्रश्च तत्र त्रिविध व्यवस्थितम्।³ उपर्युक्त प्रमुख तीन भेदों के फिर अनेक अवान्तर उपभेदों का विवरण भी इन आचार्यों ने प्रस्तुत किया है। भामह ने पुनः इनके (1) सर्गवन्ध, (2) अभिनेयार्थ, (3) आह्वयार्थिका, (4) कथा और (5) अनिवद्ध नाम

1. शब्दार्थो सहितौ काव्यं गद्यं पद्यं च तद् द्विधा—भामह काव्यालंकार-1 16

2. अग्निपुराण 337, 9

3. दण्डी, काव्यादर्श 1/11

मे पाँच भेदों को प्रस्तुत किया—सर्गवन्द्योऽभिनेयार्थः तर्पेवास्यायिका कथे । अग्नि-
वदञ्च काव्यादि तत्पुनः पञ्चधोच्यते ॥¹ अग्निपुराणकार ने गद्य को पाद विभाग
से रहित पदों का प्रवाह कहते हुए उसके तीन भेद—(1) चूरांक (2) उत्कलिता
और (3) वृत्तगन्धि—प्रस्तुत करते हुए उन्हें परिभाषित किया है । ये भेद वस्तुतः
छन्द को ध्यान में रखते हुए किये गये प्रतीत होते हैं । आगे चलकर विषय-वस्तु एवं
शैली को ध्यान में रखते हुए उसने गद्य को पाँच विभागों में विभाजित किया और
उनके लक्षण भी प्रस्तुत किये—(1) आस्यायिका, (2) कथा, (3) लण्ड कथा,
(4) परिकथा और (5) कथानिका । तत्पश्चात् 'पद्य' को चतुष्पदी के नाम से अभि-
हित करने हुए छन्द के आधार पर 'वृत्त और जाति' जैसे दो वर्गों में विभाजित करने
का उपक्रम किया गया है । इसके पश्चात् अग्निपुराणकार ने 'पद्य' के सात समुदायों
का विवरण प्रस्तुत किया है—(1) महाकाव्य, (2) कलाप, (3) पर्यायबन्ध,
(4) कुलक, (5) मुक्तक, (6) विशेषक और (7) कोप । महाकाव्य के लक्षणों का
विस्तार से और शेष छह का संक्षेप में परिचय देते हुए लेखक ने महाकाव्य को पद्य
की एक महत्त्वपूर्ण विधा के रूप में प्रस्तुत किया है । मिश्र काव्य के अन्तर्गत उन्होंने
'श्रव्य और अभिनेय' दोनों का समावेश माना है और इसके साथ ही एक 'प्रकीर्ण'
भेद का भी उल्लेख किया है । दण्डी ने लगभग अग्निपुराण का अनुसरण किया है
और उसी रूप में उनकी व्याख्याएँ भी प्रस्तुत की गयी हैं । उन्होंने गद्य और पद्य के
किसी नवीन रूप की उद्भावना नहीं की है ।² इनके पश्चात् वामन ने भी लगभग
उन्हीं काव्य रूपों का विवेचन किया है जिन रूपों का विवेचन पूर्ववर्ती आचार्य कर
चुके थे । वामन की मौलिकता केवल इस बात में निहित है कि उन्होंने इनका
तुलनात्मक दृष्टि से महत्त्व प्रतिपादित करने का प्रयत्न किया है । वामन के अनुसार
'पद्य' की तुलना में गद्य की रचना दुष्कर एवं क्लिष्ट कार्य है । इसीलिए उन्होंने लिखा
है कि 'गद्य कवीनाम् निकर्षं वदन्ति ।' दूसरे उन्होंने पद्य के क्षेत्र में महाकाव्य को
महत्त्वपूर्ण माना है तथा 'मुक्तक' को महाकाव्य के प्रथम सोपान के रूप में चित्रित
किया है । मिश्र काव्य के अन्तर्गत इन्होंने भी 'नाटक' या अभिनेयत्व तरंग को
प्रमुखता दी है । इन्होंने कहा है कि प्रबन्ध काव्यों में दशरूपक सबसे श्रेष्ठ होते हैं ।

1 नामह, काव्यालकार 1/18

2 पद्य चतुष्पदी तच्च वृत्त जातिरिति द्विधा ।
छन्दोविवरया सकलस्तत्प्रपञ्चो निदर्शितः ।
सा विद्या नोस्तितीर्णुणा गम्भीर काव्य-सागरम् ॥
मुक्तकं कुलक कोपः संघात इति तादृशः ।
मर्गवर्षाग रूपत्वादनुक्त- पद्य विस्तर- ॥
दण्डी, काव्यादर्श, 1/11, 12 एवं 13

तरह-तरह की विशेषताओं (काव्य, गीत, नृत्य, रंग शोभा आदि) के कारण रूप-चित्र-विचित्र रंग वाले पद के समान मनोरञ्जक होता है।

उपर्युक्त काव्य-रूपों के विवेचन से स्पष्ट है कि उक्त आचार्यों द्वारा किया गया काव्य-रूपों का विवेचन छन्द एवं विषयवस्तु पर सम्मिलित रूप से आधारित है और उस समय उपलब्ध काव्य-रूपों में प्राप्त विशेषताओं के आधार पर उनके नाम एवं लक्षण निर्धारित कर दिये गये हैं। उनके तात्त्विक विवेचन में सम्बद्ध आचार्यों का प्रवेश नहीं हो पाया। जिस प्रकार उक्त आचार्यों का ध्यान भाषा-शैली और छन्द पर केन्द्रित रहा है उसी प्रकार परवर्ती आचार्यों आनन्दवर्धन और मम्मट का ध्यान व्यंग्य पर केन्द्रित रहा और उसी आधार पर उन्होंने काव्य-रूपों का विवेचन किया।

ध्वनिवादी आचार्यों ने व्यङ्ग्याधृत काव्य-रूपों का विवेचन इस प्रकार किया है—यतः काव्यस्य प्रभेदा मुक्तक, संस्कृत प्राकृतापभ्रंश निबद्धम्। सन्दानितक विशेषक कलापक फुलकानि। पर्याय वन्धः परिकया, खण्डकया, सकल कथे, सर्ग-वन्धोऽभिनेयार्थमाख्यामिका—कथे इत्येवमादयः।¹ इनका विवरण मूलतः प्राचीन आचार्यों का विवरण मात्र है। इनका तो इस सम्बन्ध में केवल इतना ही मन्तव्य है कि इनमें (काव्य-रूपों में) विषयाश्रित धोचित्य निहित है।

काव्य रूपों पर सर्वप्रथम वैज्ञानिक दृष्टि हमें विश्वनाथ में मिलती है और उनके वर्गीकरण को आधार मानकर ही आज तक काव्य-रूपों का विवेचन एवं विश्लेषण किया जा रहा है। विश्वनाथ ने प्रारम्भ में इन्द्रियों के आधार पर काव्य के दो भेद किये—(1) दृश्य और (2) काव्य। दृश्य काव्य के पुनः दो भेद किये—(1) रूपक और (2) उपरूपक। पुनः रूपक के नाटक, भाणव्यायोग आदि दस भेद और उपरूपक के अठारह भेदों का उल्लेख अपने ग्रन्थ में किया।²

श्रव्य काव्य के अन्तर्गत उन्होंने गद्य और पद्य को परिगणित किया है। छन्दोबद्ध रचना को पद्य और छन्दहीन रचना को गद्य की सज्ञा से अभिहित किया। पुनः दोनों के सम्मिलित रूप को उन्होंने चम्पू का नाम दिया है। हेमचन्द्र ने इन्हीं काव्य रूपों को ग्रहण किया।³ केवल दृश्य शब्द के स्थान पर 'प्रेक्ष्य' शब्द का प्रयोग

1. द्रष्टव्य, डॉ. नगेन्द्र, आचार्य वामन और उनका रीति-सिद्धान्त (भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका, भाग 2) पृ० 21
2. ध्वन्यालोक, 3/7
3. श्रव्यं श्रोतव्यं मात्रं तत्पद्य गद्यमयं द्विधा। छन्दोबद्ध पद्यं पद्यं, तेन मुक्तेन मुक्तकं। गद्य पद्यमयं काव्यं चम्पूरित्यभिधीयते॥ विश्वनाथ साहित्य दर्पण,
4. काव्यं प्रेक्ष्यं श्रव्यं च, हेमचन्द्र काव्यानुशासन 8/1

किया है। इसी प्रकार भामह से लेकर विश्वनाथ तक ममी ने किसी न किसी रूप में 'महाकाव्य' का उल्लेख किया है और उसके लक्षणों का प्रतिपादन भी किया है। इसी प्रकार 'मुक्तक' शब्द का व्यापक प्रयोग उपलब्ध होता है।

हिन्दी-भाषा में काव्य-रूपों का विकास प्रायः इसी सरणी पर हुआ है किन्तु कुछ अन्तर के साथ क्योंकि हिन्दी भाषा पर संस्कृत भाषा के साथ-साथ पाश्चात्य आलोचना शास्त्र का भी पर्याप्त मात्रा में प्रभाव पड़ा।

हिन्दी साहित्य में भी आचार्यों ने काव्य रूपों पर विचार किया है। आलोचना के स्वतन्त्र विश्लेषण की पद्धति का क्रमबद्ध विकास मुख्यतः आधुनिक काल में हुआ। कुछ आलोचकों ने प्रासंगिक रूप में और कुछ ने मुख्यतः काव्य-विभाजन पर अपने चिन्तन को भाषा का स्वरूप प्रदान किया है, इनमें आचार्य शुक्ल, श्री श्याम सुन्दरदास, श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, डॉ. भागीरथ मिश्र, श्री कृष्णलाल, बाबू गुलाबराय, डॉ. दशरथ घोषा, डॉ. शकुन्तला दुवे प्रभृति विद्वानों का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। उक्त आचार्यों ने अपने विवेचन में शाब्दिक अन्तर ही रखा है अन्यथा विभाजन प्रायः संस्कृत शैली पर ही प्रस्तुत किया गया है। हाँ! इतना अन्तर अवश्य है कि उनके लक्षणों के विश्लेषण में कुछ प्राचीन लक्षणों का परिष्कार कर दिया गया है तो कुछ पाश्चात्य लक्षणों को अपने विश्लेषण में समाविष्ट कर लिया गया है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि आलोचकों ने स्वतः ही ऐसा कर दिया है बल्कि वास्तविकता यह है कि सर्जनशील कलाकारों ने भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य-शास्त्रों के आवश्यक एवं रुचिकर लक्षणों को स्वीकार करके मिश्रित लक्षणों में संवलित रचनाओं की सृष्टि की है। उन्हीं के आधार पर हिन्दी के आधुनिक आचार्यों ने सम्बद्ध लक्षणों का निर्धारण कर दिया और उनमें उचित और अनुचित निर्णय भी प्रस्तुत कर दिया। उदाहरणार्थ प्रसाद जी का नाटक साहित्य प्राचीन नाटक लक्षणों को आधार बना कर चलता है, वहाँ दूसरी और अनेक पाश्चात्य लक्षण भी उसमें समाविष्ट हो गये हैं। इसी प्रकार एकाङ्की नाटकों ने भी अपने स्वतन्त्र स्वरूप का निर्धारण कर लिया है। इनमें भारतीय एवं पाश्चात्य लक्षणों का ऐसा सुन्दर सम्मिश्रण हुआ है कि वे यौगिक न रहकर एक स्वतन्त्र सत्ता के परिचायक हो गये हैं। महाकाव्यों एवं कथा साहित्य के क्षेत्र में भी विकास के ऐसे चिह्न स्पष्ट दृष्टिगोचर हैं। इन सब का विस्तृत विवेचन यथास्थान प्रस्तुत करने का प्रयास किया जाएगा।

उपर्युक्त समस्त आकलन के पश्चात् मैं हिन्दी साहित्य के सर्जनात्मक साहित्य को दृष्टिगत रखते हुए निम्न प्रकार से काव्य रूपों को प्रस्तुत करना उचित समझता हूँ :—

काव्य

(1) दृश्य (2) श्रव्य

(1) रूपक

(2) उपरूपक

(1) नाटक (2) प्रकरण (3) भाग (4) व्यायोग (5) भयवकार (6) छिन्न (7) इन्द्रायुग (8) मरु (9) वीथी (10) प्रहसन

(1) नाटिका (2) गोष्ठी (3) सट्टक (4) नाट्य प्रस्थान (5) रामक (6) काव्य प्रवण (7) रामक (8) काव्य प्रवण (9) रामक (10) रामक (11) रामक (12) रामक (13) रामक (14) विलासिता (15) प्रकरण (16) प्रकरण (17) भाषिका (18) हल्लीम

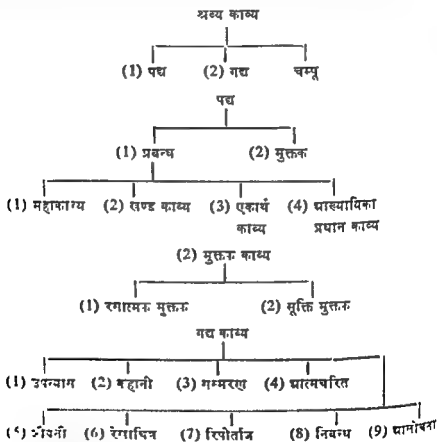
उत्साव्य

शिरपक

दुर्मांसित्व

हल्लीम

दृश्य काव्य के उपर्युक्त भेदों में से हिन्दी साहित्य ने रूपक के भेदों से कुछ रूपान्तरों के साथ स्वीकार किया है। फलतः हिन्दी साहित्य में प्रचलित नाट्य भेदों को समझने के लिए उपर्युक्त स्थान पर रूपक के भेदों पर ही विचार किया जाएगा। हिन्दी साहित्य में रूपक के मुख्यतः चार भेद ही प्रचलन में हैं; यथा :— (1) नाटक, (2) एकाङ्की, (3) रेडियो रूपक, (4) प्रहसन। इनके प्रतिरिक्त श्रव्य एवं दृश्य के सम्मिलन से कुछ अन्य रूपों का विकास भी हिन्दी साहित्य में हुआ है, यथा :—(1) ध्वनि नाट्य (2) भावनाट्य, (3) फीचर एवं (4) रिपोर्टाज।



उपर्युक्त श्रेणियों को हम प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

काव्य—(1) दृश्य काव्य, (2) श्रव्य काव्य।

दृश्य काव्य—(1) रूपक, (2) उपरूपक।

श्रव्य काव्य—(1) नाटक, (2) प्रहसन, (3) भाग्य, (4) ध्यानात्मक
(5) गप्पचर, (6) चित्र, (7) ईशमृग, (8) पद्य, (9) बीबीसी और (10) प्रहसन।

को अभिनय एवं गंवादी के माध्यम से प्रदर्शित किया जाता है। इस प्रकार काव्य से इस विधा में आरोप का प्राधान्य होने के कारण इसे स्वयं काव्य कहा जाता है। दृगरूपककार धनञ्जय ने भी यही व्याख्या की है; यथा—'रूप रचनयोरन्ते, रूपक तत्समारोपान्' विषय गामभी को प्रस्तुत करने, इतिवृत्त के संगठन, रस विभाजन, प्रक योजना, रस्य विधान आदि को आधार मानते हुए धारावाही ने इस काव्य को दस भेदों में विभाजित किया है, जो इस प्रकार हैं—(1) नाटक, (2) प्रकरण, (3) भाण, (4) व्यायोग, (5) ममवकार, (6) छिम, (7) ईहानू, (8) धक, (9) बीची घोर (10) प्रहसन। उनका गणित परिचय इस प्रकार है—

(1) नाटक—नट-नटों की प्रधानता के कारण तथा रस्य काव्य का प्रत्यक्ष महत्त्वपूर्ण भेद होने के कारण इसे नाटक कहा जाता है। दृगरूपककार धनञ्जय ने नाटक की परिभाषा इस प्रकार की है—'अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्' अर्थात् किसी अवस्था विशेष का अनुकरण या अभिनय नाटक कहलाता है। नाटक का निरूपण करते हुए 'माहित्यदर्पण' ग्रन्थ के रचयिता विष्णुनाथ ने कहा है कि 'नाटक में स्वातंत्र्य होना चाहिए। स्वातंत्र्य में सात्यं इतिहास प्रतिष्ठ या पौराणिक वस्तु से ही वस्तु में पञ्चसन्धियों, कार्यावस्थाओं, एवं अंगप्रकृतियों का सम्यक् संगम होना चाहिए। इसमें वीर अथवा शृंगार रस की प्रधानता होनी चाहिए। कम से कम गोपुच्छवत् पाँच से दस अंकों तक का विधान होना चाहिए। नायक धीरोदात्त धीरललित या धीर प्रमान्त में से कोई एक होना चाहिए। नायक के समस्त जीवन वृत्त को समाविष्ट करने का प्रयत्न करना चाहिए। अभिनेयात्मकता पर लेखक की पूर्ण दृष्टि रहनी चाहिए।

(2) प्रकरण—'प्रकरण' में भी नाटक की तरह रस सिद्धि होनी चाहिए किन्तु नाटक में जहाँ स्वात वृत्त होना चाहिए वहाँ प्रकरण की कथावस्तु उत्साह या कल्पित होती है। इसमें धीरोदात्त नायक न होकर धीर प्रमान्त या धीर तत्ति नायक अर्थात् ब्राह्मण, पुरोहित, मन्त्रि, वरिष्क, मन्त्री आदि में से कोई एक हो सकता है। इसमें भारतीय वृत्ति का धीर यत्र-तत्र कैमिकी वृत्ति का प्रयोग किया जाना चाहिए। इसमें राज-प्रशासन, उदात्त एवं दिव्य चरितों के प्रसंग नहीं रखे जाते। नायिका कुलीन कन्या या वारगना हो सकती है। मुख्य रस शृंगार होता है। अनेक की संख्या नाटक के समान होती है। मृच्छकटिक, मालती माधव आदि प्रकरण हैं। उदाहरण है।

(3) भाण—रूपक की इस विधा में केवल एक धक होता है। रस्य-विधान यथावश्यकता नाटककार की इच्छा और विषय-वस्तु के अनुरूप किया जा सकता है। कथावस्तु कल्पित होती है। इसमें एक ही पात्र होता है और वह भी घूर्त, कपटी एवं दुष्ट होता है। इसमें नायक अपने या अन्य लोगों के घूर्ततापूर्ण कृत्यों का कथन आकाश की ओर मुख उठाकर करता है तथा उनके प्रत्युत्तर भी स्वयं ही करता है।

है। इसमें हाथ कम की प्रधानता होती है। हिन्दी साहित्य के 'एवाभिनय' को इस के समान समझा जा सकता है। दूसरे केवल कम का है। हिन्दी एवाभिनय में किसी भी कम की प्रधानता ही जा सकती है जबकि 'भाग' में केवल हाथ कम का ही विधान है। दूसरे, आवाजभाषित शैली की भी एवाभिनय में अनिवार्यता नहीं है। 'मीमांसमुक्तर' इसका उदाहरण है।

(4) व्यायोग—इसकी कथावस्तु प्रत्यक्ष एवं इतिहास प्रसिद्ध होती है। इसमें शीघ्रता दिव्य नहीं होती और यदि होती है तो कोई एक या दो। नायक पीरोद्धत होता है। वह कोई राजा या क्षत्रीय देव पुरुष होता है। इसमें केवल एक घब का ही विधान किया जाता है। इसमें धीर-रम की प्रधानता होती है और कुछ का विधान किया जाता है। इसमें एक दिन की कथा का ही मुख्य विधान किया जाता है। इसमें विशेष ध्यान यह है कि नायक को लेकर कुछ नहीं किया जाता। इसकी कथा में कम और विमर्श मन्थि का समावेश नहीं किया जाता है। इसमें शृंगार, हास्य और ज्ञान कम तथा केंद्रिकी शक्ति का विधान नहीं किया जाता। भाव का 'साध्य व्यायोग' इसका अन्त उदाहरण है।

(5) समदर्शन—रूपक की इस विधा के लिए तीन घटकों का विधान किया गया है। इसकी कथावस्तु प्रत्यक्ष होती है। मुख्यतः देवामुखों में सम्मिलित होती है। इसकी प्रमुख विशेषता यह है कि इसमें नायक की मर्यादा बिल्कुल ही गतनी है और प्रत्यक्ष नायक को अपने-तपने अनुसृत कार्य का फल प्राप्त होता है। नायक पीरोद्धत होता है, चाहे वह देव या दानव ही क्यों न हो। इसमें धीर-रम की प्रधानता होती है। इसमें केंद्रिकी शक्ति का प्रयोग नहीं किया जाता। विष्णु और प्रवेण का विधान नहीं किया जाता। इसमें विमर्श मन्थि का प्रयोग भी नहीं किया जाता। अन्तिम भाषाओं के अनुसार इसमें केवल छत्तीस घटकों में (चौदह पन्द्रह पण्डे) प्रतिघट घटना की ही प्रस्तुति किया जाता है। 'समुद्र मन्थन' एवं इसका उदाहरण है।

(6) द्वि—रूपक के इस भेद में चार घटकों का समावेशन किया जाता है। इसकी कथावस्तु पीरोद्धत होती है। नायक पीरोद्धत होता है। इसमें मोक्ष तक नायक ही गतने हैं। कथावस्तु में विमर्श मन्थि का विधान नहीं किया जाता। इसमें विष्णुभक्त और प्रवेणक भी नहीं होते। पात्र देव, गन्धर्व, यक्ष, राक्षस, भूत पिशाच आदि होते हैं। इसमें रीढ़ रम प्रधान होता है। शृंगार, हास्य और ज्ञान कम तथा केंद्रिकी शक्ति का इसमें विधान नहीं किया जाता। इस विधान में उत्कापात, मूर्ख-चन्द्र ग्रहण, माया, इन्द्रजाल आदि की प्रधानता होती है। 'दिगुच्छाह' इसका उदाहरण है।

(7) ईहामृग—रूपक के इस भेद में चार घटकों का गठन किया जाता है। इसमें नायिका को लेकर कथानक अग्रसर होता है। इसकी कथावस्तु प्रत्यक्ष एवं

कल्पित होती है अर्थात् ईहामृग की कथावस्तु मिश्रित होती है। इसमें केवल तीन ही—मुख, प्रतिमुख और निर्वहण—सन्धियों का विधान किया जाता है। इसमें नायक एवं प्रतिनायक के द्वन्द्व को प्रस्तुत किया जाता है किन्तु युद्ध नहीं होता। द्वन्द्व का कारण कोई अलभ्य दिव्य सुन्दरी होती है जिसे नायक प्राप्त करना चाहता है किन्तु साथ ही प्रतिनायक भी उस पर अनुरक्त होता है। इस कारण युद्ध की सम्भावना तो बनती है किन्तु अन्त में युद्ध टल जाता है। नायक भी नायिका से प्राप्त नहीं कर पाता। शृंगार रस की प्रधानता रहती है। नायक घोरौदन होता है।

(8) अंक—रूपक की इस विधा में केवल एक अंक होता है। इसका कथानक प्रपञ्च होता है किन्तु नाटककार अपनी कल्पना के आश्रय में उसे विस्तार प्रदान करता है। इसका नायक प्रायः माघारण या सामान्य जन ही होता है। इसमें नारियों के कष्ट विलाप को प्रमुखता से ध्वनित किया जाता है। कष्ट रस की प्रधानता होती है और शोक स्थायी भाव से सम्बद्ध समस्त मचारियों, वृत्तियों, प्रवृत्तियों एवं चेष्टाओं का सम्यक् चित्रण प्रस्तुत किया जाता है। इसमें भारती वृत्ति का विशेष विधान किया जाता है। इसमें लेखक बाह्यिक युद्ध का दृश्य भी प्रस्तुत करता है। इसमें यथास्थान यथावश्यकता निर्वेद सूचक वचनों को भी रत्ता जाता है।

(9) वीथी—रूपक की इस विधा को एक ही अंक में समायोजित किया जाता है। इसकी कथावस्तु उत्पाद्य या काल्पनिक होती है। इसका कलेवर भाण में मिसला-जुनता होता है। इसके नायक के लिए कोई निश्चित विधान नहीं पाया जाता, फिर भी अधिकतर इसमें मध्यम कोटि के नायक का चयन किया जाता है। इसमें पात्रों की अत्यधिक अल्प संख्या होती है अर्थात् एक दो पात्रों को लेकर ही वस्तु को अग्रसर किया जाता है। इसमें मनोविनोद, और आश्चर्यजनक उक्तियों को प्राधान्य दिया जाता है। आकाशभाषित जैसी उक्ति-प्रत्युक्तियों का विधान भी इसमें किया जाता है। इसकी वस्तु में मूल और निर्वहण सन्धियों का ही गुम्फन किया जाता है किन्तु अर्थप्रकृतियों में सभी की योजना निहित रहती है। इसमें केंद्रकी वृत्ति की प्रधानता रहती है।

(10) प्रहसन—रूपक के इस भेद की कथावस्तु कल्पित होती है। इसे एक ही अंक में गठित किया जाता है। वस्तु में केवल मुस और निर्वहण सन्धियाँ ही रती जाती हैं। इसमें हाम-परिहास की प्रधानता रहती है। संस्कृत प्राचार्यों के अनुसार प्रहसन के तीन रूप होते हैं—(1) शुद्ध, (2) विकृत और (3) संकर। शुद्ध प्रहसन का नायक कोई गन्यामी, तपस्वी अथवा पुरोहित होता है। विकृत प्रहसन का नायक नष्टु सक्त, कचुकी अथवा कोई कामुक व्यक्ति होता है और संकर प्रहसन का नायक धूर्त व्यक्ति होता है। प्रहसन की प्रमुख विशेषता यह होती है कि उसके

निष्कर्ष में कोई न कोई उपदेश निहित रहता है। यह हिन्दी साहित्य ने अनेकलिखित प्रहसन और अंग्रेजी साहित्य की 'कॉमेडी' के समकक्ष है।

(2) उपरूपक

उपरूपक और रूपक में यह अन्तर है कि रूपक नाट्य है और उपरूपक नृत्य। नाट्य रसाश्रय हुआ करता है और नृत्य भावाश्रय। भरतमुनि ने दस रूपकों का विवरण तो दिया है किन्तु उपरूपकों का कोई संकेत नहीं दिया है। विद्वानों का अभिमत है कि परवर्ती नाट्याचार्यों—कोहल, शारदातनय आदि—ने उपरूपकों को दृश्य काव्य में स्थान दिया है। दशरूपककार धनञ्जय ने उपरूपकों को नृत्य-भेद बताते हुए भावाश्रय बताया है; यथा :—

डोम्बी श्रीगदितं भाणो, भाणी प्रस्थानरासकाः ।

काव्यं च सप्त नृत्यस्य भेदाः स्युस्तेऽपि भाणवत् ॥

(दशरूपक अवलोक 1/8)

कविराज विश्वनाथ ने शारदातनय के भावप्रकाश के आधार पर अठारह उपरूपकों का विवरण प्रस्तुत किया है :—

नाटिका त्रोटक गोष्ठी सट्टकं नाट्यरासकम् ।

प्रस्थानोल्लाप्य काव्यानि प्रखणं रासकं तथा ॥

सलापकं श्रीगदितं शिल्पकं च विलासिका ।

दुर्मल्लिका प्रकरणी हल्लीशो भाणिकेति च ॥

अष्टादश ग्राहुरूपरूपकाणि मनीषिणः ।

विना विशेषं सर्वेषां लक्ष्य नाटकवन्मतम् ॥

(सा. दर्पण—6/4,5,6)

अर्थात्—उपरूपक के अठारह भेदों का निरूपण मनीषियों ने किया है जो इस प्रकार है :—(1) नाटिका, (2) त्रोटक, (3) गोष्ठी, (4) सट्टक, (5) नाट्यरासक, (6) प्रस्थान, (7) उल्लाप्य, (8) काव्य (9) प्रेक्षण (10) रासक (11) सलापक (12) श्रीगदित, (13) शिल्पक (14) विलासिका, (15) दुर्मल्लिका, (16) प्रकरणी, (17) हल्लीश और (18) भाणिका। इन सभी प्रकारों का सामान्य स्वरूप या लक्षण वही होता है जो 'नाटक' नामक प्रकार का हुआ करता है।

दशरूपककार का अभिमत है कि नाट्य और नृत्य में यह अन्तर होता है कि नाट्य में चतुर्विध अभिनय—आंगिक, वाचिक, आहार्य और सात्त्विक—की अपेक्षा रहती है, जबकि नृत्य में आंगिक अभिनय का बाहुल्य रहता है। कहने का तात्पर्य यह है कि रूपकों के लिए चार प्रकार के अभिनय की और उपरूपकों के लिए एक अभिनय की अपेक्षा रहती है किन्तु आजकल नृत्य या उपरूपक के लिए वाचिक को छोड़

शेय तीनों प्रकार के अभिनय की अपेक्षा पर बल दिया जाता है। विश्वनाथ ने नाट्यों के नामकरण के प्रमग में नाटिकादि के नाम नायिका के नाम पर रखने का सुझाव दिया है, यथा —नाटिक सट्टकादीना नायिकाभिर्विशेषणम्।

(1) नाटिका¹—नाटिका का इतिवृत्त कल्पित होना है। इसमें नारी पात्रों का बाहुल्य होता है। इसमें अधिकाधिक चार अंक होने चाहिए। धीरे ललित राजा इसका नायक होता है। नायिका अन्तःपुर स्थिता, मंगीत निपुणा, नवानुरागवती, राजकुलोत्पन्ना कन्या होनी चाहिए। इसमें राजा नायक को राजमहि ी के भय में अनुविद्ध दिखाया जाना चाहिए। उमी की अनुकम्पा से नायक-नायिका का प्रेम मिलन वर्णित किया जाना चाहिए। इसमें कंशिकी वृत्ति का प्राधान्य तथा अशमात्र विमर्ग सन्धि के साथ सन्धि-चतुष्टय का विधान किया जाना चाहिए।

(2) थोटक—थोटक की रचना पाँच, सात, आठ अथवा अधिकाधिक नव अंकों में की जानी चाहिए। इसमें देव और मानव दोनों से सम्बद्ध मिथ इतिवृत्त होना चाहिए। इसके प्रत्येक अंक में विद्वान् की उपस्थिति रहनी चाहिए।

(3) गोष्ठी—इसमें नौ-दस साधारण श्रेणी के पात्रों का चित्रण किया जाता है। इसमें उदात्त वचनों का अभाव तथा कंशिकी वृत्ति का प्राधान्य रहता है। पाँच या छह स्त्री पात्रों का भी विधान रहता है। इसमें एक अंक होना है और पक्ष तथा विमर्ग सन्धि का अभाव रहता है।

(4) सट्टक—सट्टक की समस्त रचना प्राकृत भाषा में की जाती है। इसमें न प्रवेशक होता है और न ही विष्कम्भक ही। अद्भुत रस प्रधान रम होता है। इसमें अंकों का नाम जवनि का होता है। शेष विशेषताएँ नाटिका जैसी ही होती हैं।

(5) नाट्यरासक—नाट्यरासक में एक अंक होता है। इसमें रास और ताल का विशेष ध्यान रखा जाता है। शृंगार रस के योग में हास्य रस की प्रधानता रहती है। नायक के साथ 'पीठमर्द' पात्र का भी विधान रहता है। नायिका 'बामक सज्जा' होती है। इसमें मुख और निर्वहण सन्धि का ही विधान किया जाता है। 'लाम्य' के दस अंग अपेक्षित हैं।

(6) प्रस्थानक—इसमें नायक भृत्य होता है और उपनायक हीन श्रेणी का पात्र होता है। नायिका दासी होती है तथा इसमें कंशिकी और भारती वृत्तियों का प्रयोग किया जाता है। इसमें लय, ताल और संगीत की प्रधानता होती है और समाप्ति मदिरापान के साथ होती है। इसमें दो अंक होते हैं।

(7) उल्लाप्य—इसका नायक उदात्त वृत्ति का पात्र होता है। इसमें देव-सम्बद्ध इतिवृत्त होता है तथा एक अंक होता है। इसमें आशसादि अंक निबद्ध किए

1. उपर्युक्त के समस्त सङ्ग्रह 'साहित्य दर्पण' के आधार पर प्रस्तुत किये गये हैं।

जा सकते हैं। इसमें नेपथ्य गीत का आश्रय लिया जाता है। शृंगार, हास्य, करुण रसों में से किसी एक रस की प्रधानता होनी है। रोचकता के लिए संग्राम का भी विधान किया जाता है। इसमें नायिकाएँ चार होती हैं।

(8) काव्य—काव्य उपरूपक में हास्य की प्रधानता रहती है। इसमें आरम्भटी वृत्ति को छोड़कर शेष तीन वृत्तियों का विधान अपेक्षित है। इसमें एक अंक होता है तथा गीतों के गण्ड मात्र, द्विपदिका, भग्नताल आदि भेदों का समावेश आवश्यक होता है। इसमें वर्णमाला और छुट्टिका जैसे छन्दों से रोचकता आती है। नायक-नायिका उदात्त वृत्ति के होते हैं। इसमें मुख और निर्वहण दो ही मन्थियों का विधान होता है।

(9) प्रेक्षण—इसका नायक नीच प्रकृति का व्यक्ति होता है। इसमें गर्भ और विमर्श मन्थियों का अभाव रहता है। इसमें एक अंक होता है और सूत्रधार की आवश्यकता नहीं होती और न ही प्रदेयक और विपम्भक होते। इसमें द्वन्द्व पृष्ठ एवं आरोप भाषणों का विधान किया जाता है। इसमें सभी वृत्तियाँ अपेक्षित हैं।

(10) शसक—रामक की रचना एक अंक में की जाती है और प्रायः पाँच पात्र होते हैं। 'मुख और निर्वहण' दो मन्थियों का ही विधान किया जाता है। इसमें 'भाषा और विभाषा' दोनों का अधिकाधिक प्रयोग किया जाता है। इसमें सूत्रधार नहीं होता किन्तु योवी के सभी अंगों की योजना की जाती है। इसमें नायिका कोई प्रमिद्ध रमणी तथा नायक मूर्ख होता है। इसमें नृत्य तथा गीतों की बहुलता रहती है। इसमें उत्तरोत्तर उदात्त भावों का विन्यास किया जाता है।

(11) संलापक—संलापक का रचना-विधान तीन या चार अंकों में किया जाता है। इसका नायक कोई पाषण्डी व्यक्ति होता है। इसमें शृंगार और करुण रस को छोड़कर अन्य किसी भी रस को प्रधान रस के रूप में चित्रित किया जा सकता है। इसमें पुर-प्रवरोध, छल, प्रपञ्च, संग्राम भ्रम-संभ्रम आदि का विधान किया जाता है। इसमें मारनी और कैमिकी वृत्तियाँ अपेक्षित नहीं होती।

(12) श्रीगदित—श्रीगदित उपरूपक का इतिवृत्त प्रख्यात होता है। इसका रचना-विधान एक अंक में किया जाता है। इसका नायक प्रख्यात एवं धीरोदात्त होता है और नायिका भी प्रख्यात होनी चाहिए। इसमें गर्भ और विमर्श मन्थियाँ नहीं होती। इसमें भारती वृत्ति का वाढुन्य रहता है। इसमें 'श्री' शब्द का प्रयोग प्रचुर मात्रा में होता है। इसीलिए इसे 'श्रीगदित' कहा जाता है।

(13) शिल्पक—शिल्पक उपरूपक में चारों वृत्तियों से संवलित चार अंक होते हैं। इसमें शान्त और हास्य को छोड़कर अन्य शेष रसों की अभिव्यञ्जना की जा सकती है। इसका नायक ब्राह्मण पुरुष होता है। इसमें भग्नताल आदि का चित्रण किया जाता है। इसका उपनायक अधम प्रकृति का व्यक्ति होता है। इसमें सत्ताईस

अंगों का समावेश होता है जो इस प्रकार हैं—(1) आशंसा, (2) तर्क (3) मन्देह (4) ताप, (5) उद्वेग, (6) प्रसन्नित, (7) प्रयत्न, (8) गुणन, (9) उत्कण्ठा (10) प्रवर्तिता, (11) प्रतिपत्ति, (12) विलास, (13) आलस्य, (14) वाष्प, (15) प्रहर्ष, (16) आश्वास, (17) मूढता, (18) साधनानुगम, (19) उच्छ्वास, (20) विस्मय, (21) प्राप्ति, (22) लाभ, (23) विस्मृति, (24) मपेट, (25) वंशारण्य, (26) प्रबोधन और (27) चमत्कृति ।

(14) विलासिका—इसमें शृंगार रस की प्रधानता होती है और एक भ्रम का विधान किया जाता है । इसमें लास्य के दसों अंगों का प्रयोग अपेक्षित है । इसमें पीठमर्द, बिट और विदूषक पात्रों की योजना आवश्यक है । इसका नायक अधम प्रकृति का व्यक्ति होता है । इसमें इतिवृत्ति की मात्रा कम होती है । वेग-भूग पर अधिक ध्यान दिया जाता है । इसमें गर्म और विमर्ग सन्धियाँ नहीं होती ।

(15) दुर्मल्लिका—इसमें चार भ्रम होने हैं जो भारती एवं कंशिकी वृत्तियों से मश्वलित होते हैं । इसका प्रथम भ्रम छह पड़ी का होता है और बिट की झीड़ाओं का प्रदर्शन होता है । इसमें ममस्त पात्र कला-कुगल होते हैं किन्तु नायक अधम श्रेणी का व्यक्ति होता है । इसमें विदूषक की सीमाएँ प्रचुर मात्रा में होती हैं । तीसरे भ्रम में पीठ मर्द और चौथे भ्रम में नायक की झीड़ाओं का प्रदर्शन होता है ।

(16) प्रकरणा—प्रकरणा सगभग नाटक का एक भेद होता है, जिसमें नायक के रूप में सार्यवाह (सेठ) की झीड़ाओं का प्रदर्शन किया जाता है । नायिका उसी की जाति की कोई स्त्री होती है ।

(17) हल्लीश—हल्लीश में एक भ्रम और मात्र में दस तक स्त्रीपात्र होते हैं । इसका नायक उदात्त वाणी का होता है । इसमें कंशिकी वृत्ति की प्रधानता रहती है । इसमें 'मुख और निर्वहण' केवल दो ही सन्धियों का योग पर्याप्त है । इसमें राग, ताल, लय, आदि की प्रचुरता रहती है ।

(18) भाणिका—भाणिका में एक भ्रम होता है और उसमें कंशिकी तथा भारती वृत्तियों की ही योजना की जाती है । इसमें सुन्दर नेपथ्य की रचना पर विशेष ध्यान दिया जाता है और मुख और निर्वहण सन्धियों का ही विधान किया जाता है । नायिका उदात्त प्रकृति की रमणी होती है और नायक नीच वशोद्भव व्यक्ति होता है । इस प्रकार सात नाट्यांगों का विधान किया जाता है जिन्हें 'अगसप्तक' कहा जाता है । ये इस प्रकार हैं—(1) उपन्यास, (2) विन्यास, (3) विबोध, (4) साध्वस, (5) समर्पण, (6) निवृत्ति और (7) सहार ।

नाटक

'वाथ्येण नाटकं रम्यम्' कहकर मञ्जुत आचार्यों ने नाटक विद्या की भूरि-भूरि प्रशंसा की है । यदि मूढ दृष्टि से देखा जाए तो भारतीय काव्य-शास्त्र का उद्गम

ही नाटक को लेकर हुआ है। अब तक उपलब्ध ग्रन्थों में भरतमुनि का नाट्य-शास्त्र ही भारत की प्राचीनतम काव्य-शास्त्र-कृति मानी जाती है। यह तथ्य इस बात का प्रमाण है कि भरतमुनि के समय तक नाटक साहित्य अपने पूर्ण जीवन को प्राप्त कर चुका होगा, क्योंकि लक्ष्य ग्रन्थों के आधार पर ही लक्षण ग्रन्थों का निर्माण किया जाता है। जब भरतमुनि अपने नाट्य-शास्त्र की रचना कर रहे होंगे, तब निश्चित रूप से उनके समक्ष अनेक उत्कृष्ट कोटि के नाटक रहें होंगे और अभिनय की विभिन्न शैलियों का सूत्रपात हो चुका होगा, जिन्हें भरतमुनि ने अपने ग्रन्थ में व्यवस्थित रूप में प्रकट कर दिया होगा।

जहाँ तक काव्य की अन्य विधाओं की तुलना में नाटक की रमणीयता का प्रश्न है, वह सकारण है। कारण स्पष्ट है कि पाठ्य ग्रन्थों से आनन्द-लाभ के लिए पाठक का सुशिक्षित एवं साक्षर होना आवश्यक है, जबकि नाटक का आनन्द शिक्षित एवं अशिक्षित, साक्षर अथवा निरक्षर कोई भी व्यक्ति प्रेक्षागृह में जाकर मञ्चित होते नाटक को देखकर प्राप्त कर सकता है। दूररे, रूपक विधा के प्रतिरिक्त काव्य को अन्य विधाओं से मुख प्राप्त करने के लिए सहृदय सामाजिक में उर्वरा कल्पना शक्ति का होना आवश्यक है। उसे भावानुरूप वातावरण की कल्पना स्वयम् करनी पड़ती है। कविता आदि में या तो वातावरण की रचना ही नहीं की जाती या फिर प्रबन्धादि काव्यों व उपन्यासों आदि में वातावरण का निर्माण किया हुआ होता भी है तो उसके स्वरूप की कल्पना तो पाठक या श्रोता को करनी ही होती है। उदाहरण के लिए किसी प्रबन्ध काव्य में जैसलमेर के महसूल का चित्रण है। उसमें ऊँचे-ऊँचे टीलों, खेजड़ियों, विपोलियों आदि के साथ ऊँटों, टीलो पर इष्ट मरीचिकाओं आदि का चित्रण है किन्तु जब किसी पाठक या श्रोता ने उक्त वस्तुओं स्थानों, द्रुमों आदि का अवलोकन ही नहीं किया है तो वह उनके स्वरूप की कल्पना ही कर सकेगा जबकि नाटक में उपर्युक्त ममस्त वातावरण उसकी आँखों के सामने होगा। फलतः उसमें प्रमाता सहज भाव से अपने चित्त को रमा सकने में समर्थ होगा। इसी प्रकार राजा, रक, मन्त्री, सामद, सचिवालय, नेतृत्व वर्ग एवं उनके कृत्य आदि नाटक में नेत्र-गोचर होने के कारण अधिक प्रभावोत्पादक होंगे अपेक्षाकृत शब्द काव्य में अंकित वर्णों एवं विवरणों के। अतः स्पष्ट है कि नाटक लोक-प्रियता में काव्य-समुदाय की अग्रणी विधा है। आज के वैज्ञानिक युग में फिल्मों की लोक-प्रियता का यही रहस्य है। यह दूसरी बात है कि फिल्में अभी साहित्य में अपना उपयुक्त स्थान नहीं बना पायी हैं। नाटक की लोकप्रियता का सीमरा कारण उसमें संगीत का सन्निवेश भी है। यद्यपि आजकल नाटकों में गीतों का बहिष्कार कर दिया गया है किन्तु जिस समय यह उक्ति कही गयी थी, उस समय नाटकों में पद्य एवं संगीत को भी समाहित किया जाता था और आजकल फिल्मों में

तो नील गम्यद् 'पिन्ध' के प्राण होते हैं। चौथे, नाटक में प्राचीन और भविष्य के वर्तमान के रूप में प्रत्यक्ष कराया जाता है जिसके प्रवाह में दर्शक-समाज निमग्न हो जाता है। पाँचवें, सबसे बड़ी मनोवैज्ञानिक बात यह है कि किसी दृश्य को प्राचीन में देखने पर दर्शक जितना अधिक द्रवित हो उठेगा, उतना अधिक वह उस दृश्य के श्रवण मात्र में द्रवित नहीं होगा। जेथ्या और रोहिताश्व का हरिश्चन्द्र में मानस काव्य में हमें इतना प्रभावित नहीं करेगा, जितना नाटक में उनका प्रत्यक्ष अवलोकन प्रभावित करेगा। उगमे मन्थना की माथा बड़ जाती है। इसीलिए तो कहा जाता है कि 'प्राचीनो देवी परमराम कन्दे न भूठी होय'।

उपर्युक्त कारणों के आधार पर प्राच्य एवं पाश्चात्य दोनों 'मरुति' में नाटकों का बोलचाल रहा है।

हिन्दी नाटक साहित्य का उद्गम उस समय हुआ, जब हम भारतीय नाटकों और अंग्रेजी नाटकों का समान रूप में आस्थादन कर रहे थे। हमारे प्रारम्भिक नाटक भारतीय काव्य-शास्त्र की छाया में जन्मे और पले। हिन्दी में नाट्य-लेखन का प्रादुर्भाव भारतेंदुफाल में हुआ था। उस समय हमारे लेखकों पर भारतीय काव्य-शास्त्र का अनुगमन था किन्तु इसका विराम प्रमाद-युग में हुआ और प्रमादयुगीन नाटककारों की कृतियों पर पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की छाया स्पष्ट दृष्टिगोचर होने लगी। इसके पश्चात् तो हिन्दी साहित्य ने अपने स्वतन्त्र स्वरूप का निर्धारण कर लिया। इस क्षेत्र में मोहन रावेल, लक्ष्मीनारायण मिश्र, उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी, प्रभाकर, आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।

प्राचीन भारतीय आचार्यों ने नाटक विधा पर पर्याप्त विस्तार से विचार किया है और उसके प्रत्येक अवयव का सांगोपाग विवेचन प्रस्तुत किया है। प्राचीन ग्रन्थों का अध्ययन करने के पश्चात् हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्राचीन आचार्यों नाटक के चार प्रमुख तत्त्व मान कर चलते थे; यथा—(१) वस्तु, (२) नेता, (३) रस, और (४) अभिनय।

(१) वस्तु—कथावस्तु को लेकर भारतीय मनीषियों ने अत्यधिक विस्तार से विवेचन एवं विश्लेषण प्रस्तुत किया है तथा अनेक दृष्टिकोणों में उसके भेद-प्रभेद भी किये हैं। इस प्रकार प्राचीन आचार्यों ने वस्तु को चार आधारों पर विवेचित किया है—(१) इतिवृत्त के आधार पर, (२) अधिकारी या नायक के आधार पर, (३) अभिनय के आधार पर, और (४) संवाद के आधार पर।

(१) इतिवृत्त या स्रोत के आधार पर

इतिवृत्त या स्रोत के आधार पर कथावस्तु को तीन वर्गों में विभाजित किया जाता है—(क) प्रख्यात (ख) उत्पाद्य, और (ग) मिथ।

(क) प्रख्यात—प्रख्यात इतिवृत्त से तात्पर्य किसी ऐसे महापुरुष के जीवन

अथवा जीवन की घटनाओं से है, जो लोक-विश्रुत और ऐतिहासिक या पौराणिक महापुरुष रहा हो, जन-समुदाय जिसे भाग्यदर्शक और पूज्य मानता हो तथा जिसका जीवन-चरित, मानव-जीवन की विभिन्न अवस्थाओं का प्रतिनिधित्व करने की क्षमता रखता हो। प्रख्यात इतिवृत्त के प्रमुख पात्र इस प्रकार के होते हैं कि उनके जन्म, मृत्यु एवं कृत्यों की पुष्टि इतिहास, पुराण अथवा जनश्रुति द्वारा की जा सके।

(ख) उत्पाद्य—‘उत्पाद्य’ इतिवृत्त से तात्पर्य कल्पित कथावस्तु से होता है। नाटककार समाज का एक प्रमुख अंग होता है। वह सामाजिक कार्य-कलापो का अपनी पारदर्शी दृष्टि से निरीक्षण एवं परीक्षण करता है और उनकी अच्छाईयाँ अथवा बुराईयों का लेखा-जोखा रखता है। उन्हीं कार्य-कलापों की सम्यक् अभिव्यक्ति के लिए वह इतिवृत्त एवं पात्रों की कल्पना करता है। ऐसे इतिवृत्त की पुष्टि इतिहास से नहीं होती। ऐसे नाटकों में वर्णित विचार या भाव तो सामाजिक जीवन में घटित हुए हैं अथवा घटित हो सकते हैं, अतः सत्य होते हैं किन्तु उनमें प्रस्तुत घटनाओं एवं पात्रों के नाम-रूपों का कहीं अस्तित्व नहीं होता। वे केवल सम्बद्ध नाटक में ही उपलब्ध होते हैं तथा कवि-मस्तिष्क की उपज होते हैं। इसी आधार पर इस प्रकार के इतिवृत्त को उत्पाद्य या काल्पनिक कथावस्तु के नाम से अभिहित किया जाता है।

(ग) मिश्र—मिश्र कथावस्तु में इतिहास-प्रसिद्ध प्रख्यात इतिवृत्त और कवि-कल्पित कथानक का सम्यक् सम्मिश्रण इस प्रकार किया जाता है कि उसके गठन में कहीं भी अवरोध नहीं आ पाता और क्रमबद्ध रूप में अपने फल की ओर अग्रसर होता है। इसे यों कहा जा सकता है कि मुख्य कथावस्तु की कुछ घटनाएँ ऐतिहासिक अथवा पौराणिक होती हैं और कुछ घटनाओं की नाटक में रोचकता लाने के लिए लेखक कल्पना कर लेता है। उक्त दोनों प्रकार के इतिवृत्तों का योग होने के कारण इस प्रकार की कथावस्तु को मिश्र कथावस्तु कहा जाता है।

(2) अधिकारी या नेता के आधार पर

अधिकारी अथवा नेता के आधार पर भी नाटक की कथावस्तु का विभाजन किया जाता है। इस आधार पर कथावस्तु को दो भागों में विभाजित किया जाता है—(क) आधिकारिक कथावस्तु और (ख) प्रासंगिक कथावस्तु।

(क) आधिकारिक कथावस्तु—नाटक के फल को अधिकार कहा जाता है और उस फल के उपभोक्ता को अधिकारी कहा जाता है। फलतः अधिकारी के जीवन से सम्बद्ध कथावस्तु को आधिकारिक कथावस्तु के नाम से अभिहित किया जाता है। इसे यों भी स्पष्ट किया जा सकता है कि जो कथावस्तु नायक या नेता का प्रथम लेकर चलती है तथा जो नाटक के प्रारम्भ से लेकर अन्त तक अबाध गति से चलती है, उसे आधिकारिक कथावस्तु कहा जाता है। उदाहरणार्थ प्रसाद के चन्द्रगुप्त नाटक में चन्द्रगुप्त का जीवन-वृत्त आधिकारिक कथावस्तु के अन्तर्गत परिगणित होगा।

(८) प्रासंगिक कथावस्तु—मनुष्य एक सामाजिक प्राणी होता है। वह चाहे राजा हो अथवा रक, उसका जीवन समाज-निरपेक्ष नहीं रह सकता। फलतः नेता के जीवन से सम्बद्ध कथानक के विकास के लिए अन्य छोटी-बड़ी घटनाओं का समावेश नाटककार को अपने नाटक में करना पड़ता है। उनके बिना आधिकारिक कथावस्तु का विकास सम्भव नहीं हो पाता। फलतः उन समस्त शोर्टे-बड़े कथानकों को समवेत रूप में प्रासंगिक कथावस्तु कहा जाता है। प्रासंगिक कथावस्तु के भी दो भाग होते हैं। एक प्रासंगिक कथा-वस्तु, जो प्रायः प्रतिनायक से सम्बद्ध होती है, आधिकारिक कथावस्तु के प्रारम्भ होने के कुछ पश्चात् प्रारम्भ होती है तथा आधिकारिक कथावस्तु की समाप्ति से पूर्व ही समाप्त हो जाती है। इसके प्रतिरित अन्य घटनाओं का भी यथावश्यकता और यथास्थान नाटककार संयोजन करता रहता है जो अपना कार्य पूर्ण कर समाप्त होती रहती हैं। इन सब कथानकों को समवेत रूप में प्रासंगिक कथावस्तु कहा जाता है।

(3) अभिनय के आधार पर

जीवन एक रहस्यमय प्रक्रिया होता है। उसमें अनेक प्रकार की घटनाएँ घटित होती रहती हैं। उनमें से कुछ ऐसी भी घटनाएँ होती हैं, जिनका मञ्च पर अभिनय करना अनुचित, अनैतिक अथवा अमंगलकारी होता है किन्तु दर्शकों को प्रभावित करने की इनकी सूचना देना भी अनिवार्य होता है। फलतः इस आधार पर वस्तु के दो भेद किये जाते हैं—(क) दृश्य एवं (ख) सूच्य।

(क) दृश्य कथावस्तु—नाटक में संजोयी गयी प्रायः समस्त कथावस्तु दृश्य होती है और अनुकर्ता अपने अभिनय एवं संवादों के माध्यम से उसे दृश्य करते हैं। वस्तुतः वस्तु का दृश्य भाग ही उसका महत्त्वपूर्ण अंग होता है किन्तु सूच्य कथावस्तु का भी अपना महत्त्व होता है।

(ख) सूच्य—प्राचीन आचार्यों ने अत्यन्त विचार-विमर्श के पश्चात् कुछ ऐसे स्थलों और घटनाओं की सूची प्रस्तुत की है, जिन्हें मञ्च पर दिखाना वर्जित बताया गया है। उनमें से कुछ स्थानों एवं घटनाओं के प्रदर्शन को तो आज के विज्ञान ने मुलभ बना दिया है किन्तु फिर भी कुछ तथ्यों की सूचना तो देनी ही पड़ती है। उसके लिए आचार्यों ने पाँच प्रकार के साधनों का विधान किया है; यथा—

- (i) विष्कम्भक, (ii) प्रवेशक, (iii) चूलिका, (iv) अकमुख या अकास्य ।

(v) अंकावतार ।

(i) विष्कम्भक—विष्कम्भक में मध्यम अथवा अधम श्रेणी के पात्र आते हैं यथा—पुरोहित, अमात्य, कञ्चुकी, ग्रामीण आदि। विष्कम्भक संस्कृत नाटकों व मुगसन्धि की घटनाओं की सूचना देने का कार्य करता है। अनेक बार भविष्य घटित होने की सम्भावनाओं की सूचना भी विष्कम्भक द्वारा ही प्रेषित की जाती है ऐसे दृश्य नाटक के प्रारम्भ अथवा प्रारम्भिक अंकों के मध्य में आते हैं।

(ii) प्रवेशक—प्रवेशक में अथम श्रेणी के पात्र होते हैं। वे बोल-चाल की भाषा में रंगमञ्च पर वञ्चित घटनाओं की सूचना देते हैं। ये पात्र दो अंकों के मध्य में अथवा नाटक या प्रकरण के मध्य में आते हैं। उस अंश को प्रवेशक कहा जाता है।

(iii) चूलिका—चूलिका में पात्र रंगमञ्च पर उपस्थित न होकर पदों के पीछे से अतभिनेय अथवा अन्य आवश्यक सूचना देते हैं। ये पात्र उत्तम, मध्यम अथवा अथम किसी भी श्रेणी के हो सकते हैं।

(iv) अंकमुख या अंकास्य—जहाँ किसी एक अंक की समाप्ति पर आगे आने वाले अंक की कथा की सूचना दी जाती है, वहाँ अंकमुख या अंकास्य होता है।

(v) अंकावतार—जहाँ पहले अंक में अभिनय करने वाले पात्र रंगमञ्च से बाहर जाकर पुनः रंगमञ्च पर उपस्थित होकर अगले अंक की कथा की सूचना देते हैं, वहाँ अंकावतार होता है।

(4) अभिनय के आधार पर

नाटक की कथावस्तु का विस्तार संवादों के माध्यम से किया जाता है। फलतः संवादों के अनेक रूप होने के कारण कथावस्तु का स्वरूप भी उतने ही प्रकार का हो जाता है। इसके प्रमुख तीन भेद हैं—(क) सर्वव्याप्य, (ख) अर्धव्याप्य और (ग) नियत व्याप्य।

(क) सर्वव्याप्य—कथा का वह भाग जिससे सम्बद्ध सभी संवाद सभी जनों के सुनने के लिए कहे जाते हैं, उसे सर्वव्याप्य कथावस्तु या सर्वव्याप्य कथोपकथन कहा जाता है।

(ख) अर्धव्याप्य—कथावस्तु का वह भाग जो सबके सुनने के लिए नहीं होता अर्धव्याप्य कथावस्तु या कथोपकथन कहा जाता है। इसे ही स्वगत कथन कहा जाता है। वस्तुतः कुछ परिस्थितियाँ ऐसी होती हैं, जिनका उत्थान-पतन व्यक्ति के अन्तःकरण में होता है। उसे केवल पात्र-विशेष ही जान सकता है, अन्य व्यक्ति नहीं किन्तु नाटककार के लिए यह भी आवश्यक है कि पात्र-विशेष के अन्तरिक द्वन्द्व से दर्शकों को अवगत कराया जाए। इसके लिए स्वगत कथन ही एकमात्र उपाय है। इसीलिए संस्कृत नाट्याचार्यों ने नाटकों में स्वगत कथन का विधान किया है। आजकल नाटकों में स्वगत कथन को अस्वाभाविक माना जाता है और ऐसे कथनों को नाटकों में स्थान नहीं दिया जाता। इसके लिए एक यह रास्ता निकाला गया है कि पात्र के अन्तर्द्वन्द्व को प्रदर्शित करने के लिए उसके किसी अन्तरंग मित्र पात्र की कल्पना कर ली जाती है, जिसके सामने वह अपनी गोपनीय से भी गोपनीय बात कह सके और अपने अन्तर्द्वन्द्व को व्यक्त कर सके। इतना होने पर भी स्वगत कथन की अनिवार्यता का नकारा नहीं जा सकता। अतः सुझाव यह है कि वस्तु के गोपनीय

या अन्नद्वन्द्वरमक भाग स्वगत कथन के द्वारा वस्तु का विकास किया जाना चाहिए किन्तु स्वगत कथनों की भरभार नाटक में नहीं होनी चाहिए। अत्यन्त आवश्यक एवं परम गोपनीय चिन्तन को स्वगत कथन के माध्यम में व्यक्त करना चाहिए। पात्रों के कृत्यों में ऐसे प्रयोग देखे जा सकते हैं।

(ग) नियत श्राव्य—नियत श्राव्य वस्तु का वह घंटा होता है जो कुछ पात्रों को कहा जाना है और कुछ को नहीं। इसकी व्यवस्था दो प्रकार से की जाती है। जिन्हे क्रमशः अपवारित और जनान्तिक कहा जाता है। अपवारित में एक पात्र उन पात्रों के पास जाकर, जिसे कुछ कहना हो, अपनी बात कह देता है। यह कोई गोपनीय या गूढ़ बात होती है। इसमें ऐसा प्रदर्शित किया जाता है कि पात्र ने प्रमुख बात पात्र के ज्ञान में कही है। जनान्तिक में जिसके सामने बात न कहनी हो, उसकी ओर बीच की तीन भ्रैगुलियाँ मुग पर लगा कर कह दी जाती है और इससे यह भाव प्रकट किया जाता है कि उक्त कथन को केवल दर्शकों ने ही सुना है, मञ्च पर उपस्थित अन्य पात्रों ने नहीं सुना है। इस प्रकार के कथन को आजकल अत्यन्त अस्वाभाविक माना जाता है और इन व्यवस्थाओं का परित्याग कर दिया गया है। इन दो के अतिरिक्त एक आकाशभाषित भी होता है, जो दूरस्थ अनुपस्थित पात्र के लिए कुछ कहा जाता है। आजकल ऐसे सवादों को भी त्याग दिया गया है।

कथावस्तु-संगठन

प्राचीन भारतीय एवं पाश्चात्य आचार्यों ने कथावस्तु के सम्यक् संगठन पर अत्यधिक बल दिया है। उनके अनुसार सुसंगठित कथावस्तु ही नाटक को रोचक बना सकती है। संगठन के अभाव में विश्वरी हुई घटनाएँ 'कहीं की ईंट कहीं का रोड़ा, भानुमती ने कुनवा जोड़ा' की कहावत की ही चरितार्थ करेंगी। दूसरे, गठन के अभाव में वस्तु एक कार्य के उत्थान-पतन से दर्शकों के मनोवेगों में जो त्वर प्रथवा आन्दोलन होना चाहिए, वह नहीं हो पाएगा। इसीलिए भारतीय आचार्यों ने अनेक नियमों का विधान किया है। उनके अनुसार वस्तु के सम्यक् संगठन के लिए कार्यावस्थाओं, अर्थप्रकृतियों और संधियों का नाटककार को सम्यक् एवं सुचारु विधान करना चाहिए। उन्होंने इन तीनों के पाँच-पाँच भेद किये हैं, जिनका सक्षिप्त परिचय निम्न प्रकार है—

कार्यावस्थाएँ

नाटक एक साहित्यिक विधा है और इसकी रचना का कोई न कोई उद्देश्य होगा है। इसी उद्देश्य को नाटक में फल कहा जाता है। नाटक का मुख्य या प्रथम अर्थान्वयक उस फल को प्राप्त करता है। उसी फल की प्राप्ति के लिए किया गया व्यापार कार्य कहालाता है। पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में इसे एक्शन (Action) कहते हैं। इस व्यापार के विस्तार को पाँच भागों में विभाजित कि

गया है। इसी विभाजन को नाटक की वस्तु की कार्यावस्थाएँ कहा जाता है। उक्त पाँच भेद इस प्रकार हैं—(1) प्रारम्भ, (2) प्रयत्न, (3) प्राप्त्याशा, (4) नियताप्ति और (5) फलागम।

(1) प्रारम्भ

नाटक का प्रारम्भ इस प्रकार किया जाता है कि नायक को फल की भूलक मिल जाती है और उसमें उस फल को प्राप्त करने की उत्सुकता उत्पन्न हो जाती है। वस्तु का इतना अंश प्रारम्भ कार्यावस्था के अन्तर्गत आता है। उदाहरणार्थ, प्रसादजी के स्कन्दगुप्त नाटक को लिया जा सकता है जिसके प्रथम अंक में ही गृह-कलह, बर्बर हूणों के आक्रमण और सम्राट् की कामुकता आदि के कारण गुप्त साम्राज्य की स्थिति गम्भीर है और राष्ट्र का सम्मान संकट में है। नाटक के नायक स्कन्दगुप्त को इन समस्याओं के शमन की चिन्ता है। राष्ट्र के सम्मान की रक्षा ही नाटक का फल है। इसे प्रदर्शित कर लेखक ने 'प्रारम्भ' कार्यावस्था की सुन्दर स्थापना की है।

(2) प्रयत्न

फल का आभास हो जाने के पश्चात् नायक अब उसके सहयोगी अन्य पात्र उस फल की प्राप्ति के लिए उद्योग प्रारम्भ कर देते हैं। इसी स्थिति में कथा का विस्तार होता है। नायक फल-प्राप्ति के लिए प्रयत्नशील होने लगता है। स्कन्दगुप्त नाटक का द्वितीय अंक प्रयत्न कार्यावस्था का अच्छा उदाहरण है, जिसमें पड़्यन्त्र-कारियों की बन्दी बनाना और स्वयं सिंहासनाहङ्ग हो कर अपनी सेना को शक्तिशाली बनाना वर्णित है। इसे राष्ट्र को निरापद करने का प्रयत्न कहा जा सकता है।

(3) प्राप्त्याशा

प्राप्त्याशा कार्य की वह अवस्था होती है जिसमें फल प्राप्ति में बाधाएँ अथ आशंकाएँ आ उपस्थित होती हैं। ऐसी स्थिति में भी नायक दोलायमान नहीं होता और मार्ग में आने वाली बाधाओं का परिहार करने में तत्पर रहता है, जिससे उसे फल प्राप्ति की कुछ आशा बँधी रहती है। कार्य की इसी अवस्था को प्राप्त्याशा की संज्ञा से अभिहित किया जाता है।

(4) नियताप्ति

नियताप्ति कार्य की यह अवस्था होती है जिसमें फल प्राप्ति के मार्ग में आने वाली बाधाओं का पूर्णतया शमन हो जाता है और फल प्राप्ति का निश्चय हो जाता है परन्तु कार्य-व्यापार चलता रहता है।

(5) फलागम

फलागम कार्य की वह अवस्था होती है, जिसमें नाटक के उद्देश्य की सम्पक्

रूप से सिद्ध हो जाती है और सभी इच्छित फल प्राप्त हो जाते हैं। यथा—स्कन्दगुप्त की हूणों पर विजय, गृह-कलह का शमन और राष्ट्र के सम्मान की पूर्णतया रक्षा, जैसे कि विगिल को वचनबद्ध कर कि वे कभी भारत पर आक्रमण नहीं करेंगे, मुक्त कर अपने देश में भेज दिया जाता है। यही स्कन्दगुप्त नाटक का फल है।

अर्थ-प्रकृतियाँ

साहित्यदर्पणकार के अनुसार कार्य की सिद्धि के लिए जिन साधनों का प्रयोग किया जाता है, उन्हें अर्थ-प्रकृतियाँ कहा जाता है। यथा—‘अर्थप्रकृतयः पञ्च प्रयोजन-सिद्धि-हेतवः’। इस प्रकार कार्य का फल नाटक का प्रयोजन है और अर्थ-प्रकृतियाँ उसकी सिद्धि की हेतु हैं। इमें यो भी स्पष्ट किया जा सकता है कि अर्थप्रकृतियाँ कथा-वस्तु के ही गौण अंग हैं, जो आधिकारिक कथावस्तु को कार्य की ओर दृष्टमूर्त होने में उसका सहयोग करते हैं। संस्कृत भाषायों में इसके भी पाँच भेद किये हैं; यथा—(1) बीज, (2) बिन्दु, (3) पताका, (4) प्रकरी और (5) कार्य।

(1) बीज

कार्य का यह हेतु जिसका प्रारम्भ कार्यावस्था में बपन कर दिया जाता है। वह उस अवस्था में अत्यन्त सूक्ष्म रूप में होता है किन्तु धीरे-धीरे उसका विस्तार होने लगता है। इसीलिए इस हेतु को ‘बीज’ नाम से अभिहित किया गया है क्योंकि जिस प्रकार किसी बीज का विस्तार अन्ततः एक विशालकाय वृक्ष के रूप में हो जाता है, उसी तरह नाटक के ‘बीज’ हेतु का विस्तार होता है। स्कन्दगुप्त नाटक में जब स्कन्दगुप्त पूछता है—‘अधिकार का उपयोग करें। वह भी किमलिए!’ तब परांगुप्त अधिकारयुक्त बाणी में उत्तर देता है—‘किसलिए! त्रस्त प्रजा की रक्षा के लिए, शिशुओं को हँसाने के लिए, सतीत्व के सम्मान के लिए, देवता, ब्राह्मण, गौ की मर्यादा में विश्वास के लिए, आतंक से प्रकृति को आश्वामन देने के लिए। आपको अधिकारों का उपभोग करना होगा।’ परांगुप्त के इस कथन में स्कन्दगुप्त नाटक के बीज का बपन हो जाता है।

(2) बिन्दु

आधिकारिक कथावस्तु का बीज के द्वारा सूत्रपात हो जाने पर कथा का जो भाग उसे विस्तार प्रदान करता है, उसे बिन्दु अर्थ-प्रकृति कहा जाता है। कथानक में यह अंश तेल की बिन्दु के समान होता है, जो जल में पड़ कर उस पर चारों ओर फैल जाता है। नाटक का यह अंश अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है। स्कन्दगुप्त नाटक के प्रथम अंक के अन्तिम दृश्य से बिन्दु अर्थ-प्रकृति का प्रारम्भ होता है, जहाँ मातृगुप्त का हूणों को आतंकित करना और गोविन्दगुप्त के सहमा आ जाने से हूणों का भाग जाना और मालव-विजय के पदान्तर प्रसंग का समावेश आदि राष्ट्र को निष्कण्टक बनाने के प्रयत्नों को ‘बिन्दु’ कहा जा सकता है, जो अन्त तक अधिक से अधिक विस्तृत होता चला जाता है।

(3) पताका

वस्तु-विभाजन के प्रसंग में कथा-वस्तु के दो भेद किये गये थे, आधिकारिक एवं प्रासंगिक। यह प्रासंगिक कथावस्तु ही पताका अर्थ-प्रकृति कहलाती है। साहित्य-दर्पणकार ने ऐसी ही व्याख्या की है—‘व्यापि प्रासंगिक वृत्त पताका।’ पताका उस प्रासंगिक कथावस्तु को कहेंगे, जो मुख्य कथा को विस्तार देने और फलप्राप्ति में रोचकता एवं सहयोग प्रदान करने का कार्य करती है। स्कन्दगुप्त नाटक में बन्धुवर्मा का प्रसंग पताका अर्थ-प्रकृति है, जो आधिकारिक कथावस्तु के प्रारम्भ होने के कुछ पश्चात् प्रारम्भ होती है और गर्भ-सन्धि के घास-पास समाप्त हो जाती है। इस प्रसंग का एकमात्र उद्देश्य स्कन्दगुप्त को लक्ष्य-प्राप्ति में सहायता देना है। इससे भिन्न बन्धु वर्मा का अपना कोई उद्देश्य नहीं है। अतः यह ‘पताका’ का उत्तम उदाहरण है।

(4) प्रकरी

आधिकारिक कथावस्तु के विस्तार और फल-प्राप्ति की पुष्टि के लिए जिन छोटे-छोटे वृत्तों का समायोजन नाटक में किया जाता है, उन्हें प्रकरी अर्थ-प्रकृति कहा जाता है। ये कथानक कुछ समय के लिए भाते हैं और अपने कार्य का सम्पादन कर समाप्त हो जाते हैं। स्कन्दगुप्त नाटक में शर्वनाग, मातृगुप्त, धातुसेन आदि के प्रसंग प्रकरी के अन्तर्गत ही परिगणित होंगे।

(5) कार्य

जिसकी सिद्धि के लिए नाटक के समस्त कलेवर का आयोजन किया जाता है, वही नाटक का कार्य कहलाता है। आधुनिक युग में इसे ही उद्देश्य कहा जाता है। कार्यावस्थाओं में वही फल कहा जाता है। स्कन्दगुप्त नाटक में राष्ट्र को निरापद बनाना ही उसका कार्य है। खिल की पराजय और देश-निष्कासन स्कन्दगुप्त नाटक का कार्य है।

सन्धियाँ

‘सन्धि’ का अर्थ होता है ‘जोड़’ अर्थात् दो वस्तुओं को जोड़ने का कार्य जो विधा करती है, उसे सन्धि कहा जाता है। नाटक में भी सन्धियों से यही तात्पर्य है। प्राचीन आचार्यों ने वस्तु भठन के लिए जिन कार्यावस्थाओं और अर्थ-प्रकृतियों का विधान किया है, उनका योग यथास्थान भली-भाँति बना रहे, वे नाटक में स्वच्छन्द और बिखरी-बिखरी सी न जान पड़े, इस दृष्टि से उन्हें सुगठित रखने के लिए सन्धियों का भी विधान किया है। इनकी संख्या भी पाँच ही निर्धारित की गयी है, यथा—(1) मुख, (2) प्रतिमुख, (3) गर्भ, (4) विमर्श और (5) निर्वहण।

(1) मुख

मुख सन्धि प्रारम्भ नामक कार्यावस्था और अर्थ के प्रमुख हेतु बीज को

जोड़ने का कार्य करती है। घन स्पष्ट है कि 'प्रारम्भ' नामक कार्यावस्था और 'बीज' नामक अर्ध-प्रकृति गमान रूप में एक स्थान पर और एक पक्ष के लिए संगुम्भित हो, इसकी मिट्टि भुग मन्धि के द्वारा की जाती है। विश्वनाथ ने भुग मन्धि का लक्षण इस प्रकार दिया है—'भुगं बीज-गमुत्पत्तिर्नानार्थ-रम-मम्भवा। स्कन्दगुप्त नाटक के प्रथम घट्ट की गमाप्ति तक प्रारम्भ कार्यावस्था, बीज अर्ध-प्रकृति और भुग-मन्धि का सुन्दर समन्वय हुआ है। 'स्कन्दगुप्त के जीने जी मान का कुछ न बिगड़ सकेगा। अकेला स्कन्दगुप्त भासव की रक्षा के लिए सन्नद्ध है। आदि संवाद इसके उदाहरण हैं।

(2) प्रतिमुख सन्धि

जहाँ प्रयत्न नामक कार्यावस्था और बिन्दु नामक अर्ध-प्रकृति कार्य व्यापार को अग्रसर करते हुए दृष्टिगत होते हैं—यहाँ प्रतिमुख सन्धि होती है। इसमें 'बीज' कुछ लक्ष्य और कुछ अलक्ष्य रूप में विकसित होता हुआ प्रतीत होता है और नाश-फल-प्राप्ति के लिए प्रयत्नशील दिग्राई देता है। स्कन्दगुप्त नाटक में 'स्कन्दगुप्त' समस्त प्रपञ्च बुद्धि, शर्वनाग, जयमाला आदि के पद्वयन्त्र और हूणों का घाला आदि स्कन्दगुप्त को इनके शमन के लिए अग्रसर करने हैं। यही पर प्रतिमुख सन्धि का प्रवेश हो जाता है।

(3) गर्भ सन्धि

गर्भ सन्धि प्राप्त्याशा नामक कार्यावस्था और पताका नामक अर्ध-प्रकृति को जोड़ने का कार्य करती है। इस सन्धि का यह लक्षण है कि इसमें कार्य अथवा फल गमस्थ हो जाता है और बीज हेतु का बार-बार अन्वेषण किया जाता है। इस प्रकार के तिरोभाव और आविर्भाव की स्थिति को गर्भ सन्धि के अन्तर्गत परिगणित किया जाता है। स्कन्दगुप्त नाटक में जब मगध में अनन्तदेवी, पुरगुप्त, विजय और भटार्क का सम्मेलन होता है, वही से गर्भ सन्धि का प्रारम्भ होता है क्योंकि यहाँ से बार-बार बीज का आविर्भाव और तिरोभाव होने लगता है। इनके सम्मेलन से फल-प्राप्ति की आशा होने लगती है किन्तु दूसरी ओर स्कन्दगुप्त के प्रयत्नों से देखकर फल-प्राप्ति की आशा होने लगती है। यह स्थिति नाटक के चतुर्थ घट्ट द्वितीय दृश्य तक चलती है। यही पर गर्भ सन्धि समाप्त होती है।

(4) विमर्श सन्धि

विमर्श सन्धि नियताप्ति और प्रकरी को जोड़ने का कार्य करती है। इस अन्तर्गत बीज का अधिक विस्तार होता है किन्तु उसके फलित होने से पहले कु बाधाएँ आ जाती हैं। संघर्ष, विमर्श एवं अन्तर्विश्लेषण की स्थितियाँ उत्पन्न होती हैं किन्तु सन्धि की समाप्ति तक प्रायः समस्त बाधाओं का शमन हो जाता है और फल-प्राप्ति की आशा निश्चित हो जाती है। यथा—स्कन्दगुप्त नाटक में चतु

अंक के तीसरे दृश्य में विपत्तावस्था में मञ्च पर उपस्थित होता है और भगवान् से प्रबलम्ब देने की प्रार्थना करता है। उस समय लगने लगता है कि फल की प्राप्ति स्कन्दगुप्त को नहीं होगी किन्तु कुछ समय पश्चात् विपत्ति के दुर्बल हो जाने, भटाक के हृदय परिवर्तन, और स्कन्दगुप्त के समझ समर्पण में विपत्ति-काल टल जाता है। यहाँ तक विमर्श सन्धि चलती है।

(5) निर्वहण सन्धि

निर्वहण सन्धि में फलागम नामक कार्यावस्था और कार्य नामक अर्थ-प्रकृति का मेल होता है। फल-प्राप्ति के मार्ग में बाधों हुई रही-सही बाधाएँ भी निरस्त हो जाती हैं और अन्ततः नायक को फल-प्राप्ति हो जाती है। इस प्रकार नाटककार का उद्देश्य पूर्ण हो जाता है और नाटक भी समाप्त हो जाता है। स्कन्दगुप्त नाटक में विजया की आत्महत्या, पुरगुप्त और अनन्तदेवी को बन्दी बना लेना, भटाक का स्कन्दगुप्त के अनुकूल हो जाना आदि के कारण स्कन्दगुप्त खिमिल को परास्त करने में मफल होता है और इस प्रकार राष्ट्र को निरापद बनाने रूपी फल की प्राप्ति हो जाती है।

उपर्युक्त विवरणों में स्पष्ट है कि प्राचीन आचार्य वस्तु-संगठन को कितना अधिक महत्त्व देते थे किन्तु आजकल आधुनिक नाटकों में इस प्रकार की व्यवस्था को कोई विशेष महत्त्व नहीं दिया जाता। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि आधुनिक नाटककार कथासंगठन को महत्त्व नहीं देते किन्तु उनका वस्तु-संगठन अपने ढंग में होता है और उनमें मुख्यतः भारतीय एवं पाश्चात्य कथासंगठन के तत्त्वों का समान रूप से मिश्रण कर प्रयोग किया जाता है।

(2) नेता

भारतीय आचार्यों ने नाटक का दूसरा तत्त्व 'नेता' माना है। यहाँ पर, जहाँ तक मैं समझता हूँ, 'नेता' शब्द का पारिभाषिक रूप में प्रयोग किया गया है। नेता वह होता है, जो किसी का नेतृत्व करे। अतः 'नेता' शब्द के साथ उसके अनुसरण-कर्त्ताओं का ग्रहण हो जाता है। इसके साथ ही नेता के विरोधी भी होते हैं। इस आधार पर हम प्रतिनायक और उसके अनुसरणकर्त्ताओं को ग्रहण कर सकते हैं। अतः स्पष्ट है कि 'नेता' शब्द से नाट्याचार्यों का अभिप्राय नाटक में दिये समस्त पात्रों एवं उनके चरित्र-चित्रण से रहा है। यही कारण है कि इस शीर्षक के अन्तर्गत नायक, नायिका, प्रतिनायक, शकार, विदूषक, कञ्चुकी आदि पात्रों का विस्तृत विवेचन प्रस्तुत किया गया है। नायक एवं नायिका के विभिन्न भेदों, उनके गुणों आदि का बहुत सुन्दर विवेचन हमें नाट्य ग्रन्थों में उपलब्ध होता है। इस विवेचन से हम यह निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि भारतीय मनीषी ऐसे नायक की कल्पना करके चलते थे, जिससे जन-मानस अत्यधिक प्रभावित हो तथा-नाटककार जो कुछ जनता से करवाना

चाहता है, उसे सम्पन्न करवाने में सफल हो सके। यह तो सभी आचार्यों का मानना है, चाहे वे प्राच्य हो या पाश्चात्य, कि नायक नाटक की धुरी का काम करता है। नाटक का समस्त घटना-चक्र उसके चारों ओर घूमता है। वह घटना-चक्र के अनुसार संचरण नहीं करता, बल्कि उसके व्यक्तित्व के अनुकूल नाटक की घटनाएँ घटित होती हैं। फलतः नाटककार नायक के उदात्त चरित्र का उद्घाटन करता है। प्राचीन आचार्यों का मानना था कि नाटक का नायक प्रख्यात इतिहास-पुरुष होना चाहिए किन्तु आजकल इस धारणा को अस्वीकार कर दिया गया है और नाटक में सामान्य जन भी नायक के रूप में प्रस्तुत किया जाने लगा है। लक्ष्मीनारायण मिश्र की 'सिन्दूर की होली' का नायक एक सामान्य व्यक्ति ही कहा जा सकता है। प्राचीन साहित्यकारों के आधार पर नाट्याचार्यों ने नायक को चार श्रेणियों में विभाजित किया है—

(1) धीरोदात्त, (2) धीरललित, (3) धीरप्रशान्त, और (4) धीरोद्धत।

(1) धीरोदात्त

नाटक में धीरोदात्त नायक को सर्वोच्च कोटि का नायक माना जाता है। 'साहित्य-दर्पण' में कविराज विश्वनाथ ने धीरोदात्त नायक का लक्षण इस प्रकार दिया है—

अविकल्पनः क्षमावानतिगम्भीरो महासत्त्वः ।

स्थेयान्निगूढमानो धीरोदात्तो दृढव्रतः कथितः ॥

(सा दर्पण 3/32)

अर्थात्—धीरोदात्त नायक आत्मश्लाघा नहीं करता अर्थात् वह अपने गुणों की स्वयं प्रशंसा नहीं करता है। वह क्षमाशील होता है। गम्भीरता से अलंकृत होता है अर्थात् 'क्षणं दृष्टा क्षणं तुष्टाः' जैसे अवगुण से विरहित रहता है और अत्यन्त समझ-बुझ के साथ निर्णय लेने वाला महामानव होता है, क्योंकि वह हर्ष शोकादि भावों से अप्रभावित रहता है अर्थात् सफलता पर गर्व नहीं करता और असफलता में निराश नहीं होता। वह अपने कार्यों में स्थिर रहता है। वह अत्यन्त स्वाभिमानी होता है। अपने मकल्प या वचन पर दृढ़ रहता है। ऐसे व्यक्ति को धीरोदात्त नायक कहा जाता है। ऐसा व्यक्ति प्रायः राजवंशी होता है। 'स्कन्दगुप्त' नाटक का नायक स्कन्दगुप्त धीरोदात्त नायक है।

(2) धीरललित

धीरललित नायक, जैसाकि शीर्षक से ही स्पष्ट है, कर्ताप्रिय एवं निश्चित प्रवृत्ति का होता है। ऐसे नायक का स्वभाव अत्यन्त मृदुल एवं सुखी होता है। ऐसा नायक कर्ताप्रिय ही नहीं अपितु कर्माविद् भी होता है। संगीत से विशेष लगाव होता

है। दुष्यन्त एवं वत्सराज उदयन इसी प्रकार के नायक हैं। यथा :—

निश्चिन्तो मृदुरनिशं कलापरो धीरललितः स्यात्।

(सा. दर्पण 3, 35)

(3) धीरप्रशान्त

धीरप्रशान्त नायक में नायकोचित गुणों के साथ-साथ यह विशेषता होती है कि वह अत्यन्त शान्त प्रवृत्ति का होता है। कभी भी अपने ऊपर अग्रममता एवं खिन्नता को हावी नहीं होने देता। आचार्यों का अभिमत है कि ऐसा नायक राजवंशी क्षत्रिय न होकर कोई ब्राह्मण, वणिक् अथवा सचिवादि होता है। धर्मिक ने स्पष्ट करते हुए लिखा है :—'विप्रबलिस्सचिवादि।' हिन्दी नाटकों में ऐसी नायक का अभाव सा मिलता है। यथा :—

सामान्य गुणैर्भूयान् द्विजातिको धीर-प्रशान्तः स्यात्।

(सा. दर्पण 3, 34)

(4) धीरोद्धत

धीरोद्धत नायक नैतिकता-विहीन, छली, प्रपंची एवं मायावी होता है। इसकी प्रवृत्ति उग्र, चपल एवं अहंकार युक्त होती है। अग्रममताया का गुण इसमें बूट-बूट कर भरा रहता है। इसे अपने बल और वैभव पर बड़ा गर्व होता है और सब भी ध्वजार मिलता है गर्वोत्तिर्या करने लगता है। मुरा, मय्यानि एवं मुन्दरी का प्रेमी होता है। एक प्रकार से ऐसा नायक शान्त संसार में विचरण करने लगा होता है। नाटककार विशेषकर भारतीय संस्कृति के अनुरूप नाटक लिखने वाले ऐन्द्रक ऐंम नायक की गृष्टि अपने नाटकों में नहीं करते। हाँ! प्रतिनायक के रूप में इस, ऐंम पात्र की प्रस्तुत किया जाता रहा है। महाकाव्यों में रावण, अश्वत्थाम नाटक का भटाक ऐंम ही प्रतिनायक हैं। साहित्य दर्पण में धीरोद्धत के लक्षण इस प्रकार प्रस्तुत किये हैं :—

माया-पर : प्रचण्डरूपयोर्द्धार-दो-भूयिष्ठः।

आत्मश्लाघा-निरतो धीर्योर्द्धतः कथितः ॥

(सा. दर्पण 3, 33)

भारतीय आचार्यों ने गुणार इस प्रकार नाटकों के आधार पर, जो नाटकों का वर्गीकरण प्रस्तुत किया है। ऐंम नाटकों में नायक की प्राप्ति ही नाटकों का फल होता है। ऐसे नायकों को जो सब चीजों में विभोक्ति दिये जाते हैं।

(1) अनुकूल, (2) दक्षिण, (3) अट और (4) दृष्ट।

(1) अनुकूल नायक

उसका व्यवहार सरल, सदा एवं अच्छा होता है किन्तु प्रधान रानी या पटरानी का विशेष ध्यान रखता है। उसमें कुछ ऐसे गुणों का सन्निवेश किया जाता है कि वह सभी पत्नियों को प्रसन्न रखने में सफलता प्राप्त करता है।

(3) शठ नायक

ऐसा नायक प्रदर्शित तो यह करता है कि वह केवल अपनी पत्नी या प्रेमिका से ही प्रेम करता है किन्तु चोरी-छुपे अन्य नायिकाओं से प्रेम-सम्बन्ध रखता है। इसकी महत्ता इसी बात में निहित रहती है कि वह अपने प्रेम-व्यापार को गुप्त रखता है।

(4) धूँट नायक

ऐसा नायक स्पष्ट रूप से दुराचारी और निर्लज्ज होता है। सुरा-सुन्दरी ही उसके साथ होते हैं।

(1) प्रतिनायक

कतिपय अन्य विशिष्ट पात्र

यह पात्र नायक का प्रतिद्वन्दी होता है और नायक की तुलना में भवगुणों का आभार होता है तथा फल-प्राप्ति में नायक के मार्ग में बाधाएँ उपस्थित करता है। प्रतिनायक में प्रायः धीरोदत नायक के लक्षण होते हैं।

(2) विट

भरत मुनि ने 'विट' के लक्षण इस प्रकार प्रस्तुत किये हैं—

वैश्योपचार-कुशलः मधुरः दक्षिणः कविः ।
ऊहापोह क्षमो वाग्मी, चतुरश्च विटो भवेत् ॥

अर्थात्, 'विट' ऐसा पात्र होता है जो वैश्याओं को प्रसन्न रखने में कुशल होता है। यह व्यवहार कुशल, मधुरभाषी और कविता करने वाला होता है। यह बातें करने में चतुर और ऊहापोह की स्थिति उत्पन्न करने में दक्ष होता है। भाज-काल ऐसे पात्रों की मृष्टि प्रायः नहीं की जाती।

(3) चेट

चेट पात्र अनेक कथा-प्रसंगों का ज्ञाता और लड़ाकू प्रवृत्ति का होता है। यह विहृत रूप वाला और सुगन्धप्रिय होता है। इसमें विवेक-बुद्धि का प्रवेश रहता है। फलतः यह जानता होता है कि किस बात को मानना चाहिए और किस बात को नहीं मानना चाहिए। जैसा कि कहा गया है—

कलहप्रियो बहुकथो, विरूपो गन्धसेवकः ।
मान्यामान्य-विशेषज्ञश्चेटोप्येवविधः स्मृतः ॥

(4) शकार

शकार श्वेत वस्त्र धारण करता है और आभूषण-प्रिय होता है। अकारण क्रोध करने वाला और अकारण ही प्रसन्न हो जाने वाला होता है। यह अधम पात्र होता है। विविध विकारों से युक्त होता है। संस्कृत आचार्य ऐसे पात्र से मागध भाषा के प्रयोग का निर्देश देते हैं, यथा—

उज्ज्वल-वस्त्राभरणः क्रुध्यत्यनिमित्ततः प्रसीदति च ।

अधमो मागधभाषी भवति शकारो बहु-विकारः ॥

(5) विद्रूपक

ऐसे पात्र की सृष्टि हास्य-विनोद के लिए की जाती है। यह प्रायः नायक का मित्र होता है और इसका प्रवेश रनवास तक रहता है। ऐसा पात्र बामन, बड़े दाँतों वाला, कुबड़ा, विकृत मुख वाला, पीली आँखों वाला और दोहरी बातें करने वाला होता है। विद्रूपक की यह विशेषता होती है कि वह जहाँ एक ओर नायक का मनोरञ्जन करता है, वहीं दूसरी ओर प्रत्यक्ष या मनोरञ्जन के माध्यम से नायक का मार्ग-दर्शन भी करता है। नाटको में यह प्रायः भोजनभट्ट (पेटू) के रूप में चित्रित किया जाता रहा है। यह सांकेतिक भाषा में बातें करता है तथा नायक को प्रेम-प्रसंगों में परामर्श भी देता है। फलतः विद्रूपक नाटक का महत्त्वपूर्ण पात्र होता है। नाट्य-शास्त्र में इसका लक्षण इस प्रकार दिया है—

वामनो दन्तुरः कुब्जो द्विजिह्वी विकृताननः ।

खलतिः पिगलाक्षश्च स विधेयो विद्रूपकः ॥

उपयुक्त पात्रों की आजकल कोई आवश्यकता नहीं समझी जाती। इस प्रकार के वातावरण की सृष्टि के लिए किसी भी पात्र का सहयोग लिया जा सकता है। फलतः उपयुक्त लक्षणों को ध्यान में रख कर किसी पात्र की सृष्टि करने का प्रयास आजकल त्याग दिया गया है।

नायिका—चाहे किसी प्रकार के नाटक का सर्जन किया जाए, उसमें नायिका की सृष्टि तो की ही जाती है। फलतः संस्कृत नाट्याचार्यों ने नायिकाओं का भी अत्यन्त विस्तृत एवं सूक्ष्म विश्लेषण किया है। भरतमुनि ने नायिका के लक्षण इस प्रकार प्रस्तुत किये हैं—

रूप-गुण-शील-यौवन-माधुर्य-शक्ति-सम्पन्ना ।

विशदा स्निग्धा मधुरा, पेशल-वचनाभिरत-कण्ठी च ॥

योग्याऽक्षुभिता लयतालज्ञा रसैस्तु संयुक्ता ।

एवंविध-गुणैर्युक्ता, कर्त्तव्या नायिका तज्ज्ञः ॥

अर्थात्—नायिका रूपवती, गुण, वीर्य, यौवन, मधुरता और शक्ति से युक्त होनी चाहिए। वह सदैव प्रमत्त रहने वाली तथा स्निग्ध, मधुर एवं भावपूर्ण वचन बोलने वाली होनी चाहिए। उसे गीत के सय-ताल का ज्ञान रखने वाली, रमिका एवं योग्य होना चाहिए। केवल ऐसे गुणों वाली नायिका ही नायक को आह्लाद करने में सफल हो सकती है। उसे अपने कर्तव्य का भी ज्ञान रहना चाहिए। भरत के इस कथन को आधार बना कर धनञ्जय ने और परवर्ती काव्यशास्त्रियों ने नायिका के संकटों भेदोपभेद प्रस्तुत करने का सफल प्रयास किया है।

रस

भरतमुनि जिस प्रकार नाट्य-शास्त्र लिखने वाले पहले आचार्य हैं, उसी प्रकार काव्य में रस की स्थापना करने वाले भी पहले आचार्य हैं। उन्होंने स्पष्ट लिखा है कि रस-मन्त्र के बिना किसी भी ग्रंथ की सिद्धि सम्भव नहीं है। यथा—‘नहि रसाश्चे कश्चिदप्यर्थः प्रवर्तते।’ रसों का विसृत विवेचन तो रस-सम्प्रदाय ग्रन्थों में प्रस्तुत किया गया है किन्तु उसका सामान्य परिचय यहाँ पर भी प्रेषित है। भरतमुनि यह मान कर चलते हैं कि नाटक में किसी न किसी रस की पूर्ण व्यञ्जना होनी चाहिए, अन्यथा नाटक काव्यात्मक स्वरूप ग्रहण नहीं कर पाएगा।

रस वस्तुतः आनन्द का ही बोधक पारिभाषिक शब्द है। उपनिषदों में ‘रसो वै सः’ कह कर उसकी स्पष्ट व्याख्या कर दी गयी है कि वह ब्रह्म ही रस है अथवा रस ही ब्रह्म है। सामान्य भाषा में रस की परिभाषा यों की जा सकती है—काव्य के पढ़ने, सुनने, अथवा देखने से पाठक, श्रोता अथवा दर्शक को जिस आनन्द की अनुभूति होती है, उसे रस कहते हैं। यह एक प्रबुध सत्य है कि काव्य की कोई भी विषा हो, उसके पठन, श्रवण, दर्शन से आनन्द की अनुभूति होती है। विरल के प्रायः समस्त आचार्य इस सत्य को एक मत से स्वीकार करते हैं किन्तु यह रसोपलब्धि या रसानुभूति कैसे होती है और प्रमाता किस तरह और किस माध्यम से रमस्नात होता है, इस पर विद्वानों में मतभेद है। भरतमुनि ने सर्वप्रथम मनो-वर्गों एवं भावों के आधार पर रस की व्याख्या प्रस्तुत करने का प्रयास किया, जो प्रागे चल कर विद्वानों के चिन्तन का विषय बना और उसे दार्शनिक पृष्ठभूमि पर स्थापित करने का सफल प्रयास किया गया। भरतमुनि ने एक सूत्र प्रदान किया, जिसमें रस के चार अवयवों का आख्यान है; यथा—

‘विभावानुभाव व्यभिचारि संयोगाद्रस निष्पत्तिः।’

इसके अनुसार जब स्थायी भाव विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के संयोग से परिणववाक्य में पहुँचे जाते हैं तो रस की निष्पत्ति होती है। इस प्रकार रस के चार अवयव निश्चित हो गये—(1) स्थायीभाव, (2) विभाव, (3) अनुभाव और (4) व्यभिचारी भाव। आगे चला कर भरत सूत्र के ‘संयोग’ और ‘निष्पत्ति’

शब्दों को लेकर अत्यन्त विवाद उत्पन्न हुआ, जिसका परिणाम यह निकला कि रस का अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण उभर कर सामने आया।

भरतमुनि ने नाटक के क्षेत्र में केवल आठ रसों का ही विधान किया है, जो इस प्रकार हैं—“शृंगारहास्यकरुण-रोद्रवीर-भयानकाः। बीभत्साद्भुत-सज्जी चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः।” अर्थात्—(1) शृंगार, (2) हास्य, (3) करुण, (4) रोद्र, (5) वीर, (6) भयानक, (7) बीभत्स और (8) अद्भुत।

नाट्याचार्य नाटक में शान्त रस की स्थापना उचित नहीं मानते। इनमें भी नाटक में शृंगार, वीर एवं करुण रसों को ही अग्री रस रखने का विधान किया है। शेष रसों को श्रेय या सहायक रसों के रूप में समायोजित करने का परामर्श दिया है। साथ ही नाट्याचार्यों ने यह सुझाव भी दिया है कि विरोधी रस को तत्काल प्रस्तुत न किया जाए। इस से रस में अवरोध आ जाने का भय रहता है। आज-कल के नाटककार रस-निष्पत्ति के प्राचीन विधानों की ओर से प्रायः उदासीन हैं। देखा जाए तो यह व्यवस्था प्रारम्भिक ही है। इस व्यवस्था से ही रस की निष्पत्ति हो, यह भी आवश्यक नहीं है। इस प्रसंग को विस्तार से ‘रस-सम्प्रदाय’ अध्याय में देने का प्रयास करेंगे।

अभिनय

अभिनय नाटक का प्रमुख तरव है क्योंकि नाटक की समग्र कथावस्तु का संयोजन इस प्रकार किया जाता है कि उसको अभिनय के द्वारा दृश्य बनाया जा सके और दर्शक इस बात का भली-भाँति अनुभव कर सकें कि किस परिस्थिति में व्यक्ति किस प्रकार की मुद्रा में होता है और उसकी मानसिक स्थिति किस प्रकार की हो जाती है। अभिनेता के लिए यह परमावश्यक होता है कि वह अभिनय में अस्वाभाविकता न घाने दे। सामान्य रूप में जिन परिस्थितियों में व्यक्ति जिस रूप में प्रकट होता है, उसी रूप में अभिनेता भी अपने आपको प्रस्तुत करे। हर्ष-विषाद, राग-द्वेष, करुणा, दया, ममता, ईर्ष्या, डाह आदि मनोवेगों की सम्यक् एवं स्पष्ट किन्तु स्वाभाविक अभिव्यक्ति का पूर्ण उत्तरदायित्व अभिनेता का होता है। इसके अभाव में नाटक का उद्देश्य ही शीहीन हो जाएगा। इसी तथ्य को दृष्टिगत रखते हुए नाट्याचार्यों ने अभिनय के विभिन्न प्रकारों, वृत्तियों आदि का अत्यन्त विस्तार एवं सूक्ष्मता से विवेचन एवं विश्लेषण प्रस्तुत किया है। यह सही है कि उनमें से कितने ही प्रकारों की वैज्ञानिक उन्नति के साथ-साथ कोई प्रासंगिकता नहीं रह गयी है, फिर भी अनेक प्रकार आज भी कुशल अभिनय के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। नाट्याचार्यों के अनुसार अभिनय चार वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—

(1) आंगिक, (2) वाचिक, (3) आहार्य और (4) सात्त्विक।

17/काव्य

(1) आगिक अभिनय

अग संचालन और आगिक चेष्टाओं के माध्यम से जो भाव या अर्थ प्रकट किया जाता है, वह आगिक अभिनय कहलाता है। विद्वान् आगिक अभिनय को तीन भागों में विभाजित करते हैं—(1) शरीरज, (2) मुखज और (3) चेष्टाकृत। मैं जहाँ तक समझता हूँ यह विभाजन उचित नहीं है। आगिन अभिनय में नेत्रों का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान होता है। उसे इस अभिनय में स्थान नहीं देना उचित प्रतीत नहीं होता। मेरी दृष्टि से आगिक अभिनय को निम्नलिखित वर्गों में विभाजित किया जाना चाहिए—(1) मुलाकृतिमूलक अभिनय, (2) कायिक अभिनय, और (3) वाचिक अभिनय।

(1) मुलाकृतिमूलक अभिनय—आगिक अभिनय में यह अभिनय सर्वोपरि है। जब मैं मुलाकृति शब्द का प्रयोग करता हूँ, तब मेरा तात्पर्य इसमें ललाट से लेकर अघर तक अग समाहित करना है। ललाट पर स्वेद आ जाना, ललाट का खिल उठना, उस पर सलबटे पड़ जाना, चमक आ जाना आदि। इस प्रकार भीहो का सरल, बकिम एवं बक्र होना, पलकों का गिरना अथवा धीरे-धीरे उठना, अपागों से देलना, घूरना, आँखों की रक्तिम करना, नयनों से अश्रुपात होना, बरोनियों का हिलना, निश्चल हो जाना, आदि। इसी प्रकार नयन एक ऐसा अग है, जो किसी से प्रति घृणा, प्रेम, क्रोध, भय, जुगुप्सा आदि भावों को भली प्रकार व्यक्त कर सकता है। इसके पश्चात् नामिका, मुख, दन्त, अघरों आदि से भी अभीप्सित भाव की भली प्रकार अभिव्यक्ति की जा सकती है। मुखज और मुलाकृतिमूलक में यह अन्तर है कि मुखज भेद केवल मुख की गतिविधियों का ही बोध कराता है। जब कि मुलाकृतिमूलक भेद वदन के अन्य अवयवों को भी अपने में समेटे हुए है। फिर इनके सामूहिक अभिनय का भी अपना महत्व है। (2) कायिक अभिनय के अन्तर्गत बक्ष को फुलाना, गर्दन का संचालन, उदर दर्शन, कमर का संचालन, नितम्बों को मटकाना, पैर आदि मारना, हाथों का संचालन करना, अंगुली या अंगूठा दिखाना आदि अनेक मुद्राओं को समाहित किया जा सकता है। (3) चेष्टाकृत में डोडना, छुपना, तमाचा लगाना, तैरना, टटोलना, आदि क्रियाओं को लिया जा सकता है।

(2) वाचिक अभिनय

वाचिक अभिनय का सवादों के कथन के साथ सम्बन्ध है। किस सवाद का कथन किस प्रकार किया जाना चाहिए, उसका आरोह-प्रवरोह क्रम कसा होना चाहिए, काकु प्रयोग किन परिस्थितियों में किस प्रकार किया जाना चाहिए—ये सब वाचिक अभिनय के अन्तर्गत आती हैं। इसी प्रकार किस व्यक्ति को किस प्रकार सम्बोधित किया जाना चाहिए, वहाँ मुद्र भाषा का प्रयोग किया जाना चाहिए और वहाँ पर अशुद्ध एवं विवृण भाषा का प्रयोग किया जाना चाहिए आदि बातें भी

वाचिक अभिनय के अन्तर्गत आती हैं। वास्तविकता तो यह है कि वाचिक अभिनय के अन्तर्गत 'गले' की अत्यन्त महत्त्वपूर्ण भूमिका होती है। उसी से राजा, ऋषि, अध्यापक, व्यापारी, सामान्य जन, राजनेता, पत्रकार आदि का सफल दिग्दर्शन कराया जा सकता है।

(3) आहार्य अभिनय

आहार्य भी एक प्रकार से अभिनय का ही अंग है। किस पात्र को किस समय कौन से वस्त्राभूषणों से अलंकृत करना है, किस ऋतु में कंसी वेश-भूषा होनी चाहिए आदि आहार्य अभिनय के अन्तर्गत आते हैं। इसमें देश-काल और वातावरण का विशेष ध्यान रखा जाता है। नारियों के प्रसाधन के साधन और साज-सज्जा आदि के कार्य भी इसी के अन्तर्गत परिगणित किये जा सकते हैं।

(4) सात्त्विक अभिनय

सात्त्विक अभिनय, अभिनय तत्त्व का सबसे कठिन भेद है। इसमें अभिनेता को अन्तरस्थ भाव की अभिव्यक्ति करनी होती है। हावो, भावो का इस प्रकार प्रदर्शन करना होता है कि सम्बद्ध भाव की दर्शक उसी रूप में अनुभूति कर सकें। यह अभिनय अत्यधिक प्रयत्न-साध्य होता है।

नाट्य-वृत्तियाँ

नाट्य-वृत्तियाँ भी, देखा जाए तो अभिनय तत्त्व के अन्तर्गत ही आती है। वैसे इन्हें अभिव्यक्ति शैलियाँ कहा जा सकता है और नाटककार के माथ इसका अधिक सम्बन्ध है। भरतमुनि ने इनकी संख्या चार निर्धारित की है—(1) कैशिकी, (2) आरभटी, (3) सात्वती, और (4) भारती।

(1) कैशिकी

यह मनमोहक वृत्ति है। इसका प्रयोग शृंगार और हास्य रस के अभिनय में किया जाता है। गीत नृत्य आदि का प्रयोग इस वृत्ति में पर्याप्त मात्रा में किया जाता है। वस्तुतः इसके माध्यम से लासित्य और विलास की अभिव्यक्ति की जाती है।

(2) आरभटी

यह वृत्ति वहाँ होती है, जहाँ छल, कपट, माया, इन्द्रजाल, दम्भ, झूठ, विचित्रता आदि का प्रदर्शन किया जाता है। इसका सम्बन्ध भयानक, रोद्र और बोभत्स रसों से है। इसमें आघात-प्रत्याघात, संघर्ष, हानि-लाभ, भय आदि की अभिव्यक्ति की जाती है।

(3) सात्वती

इसके अन्तर्गत उदात्त पुरुषों की चेष्टाओं का प्रदर्शन किया जाता है। इसका

सम्बन्ध वीर, अद्भुत और रोद्र रसों से है। इसमें वीरता, मंचर्य, हर्ष उल्लास आदि का प्रदर्शन किया जाता है।

(4) भारती

भारती वृत्ति में वाक्चातुर्य की प्रधानता होती है। भरत इसके सर्वाधिक प्रशंसक होने के कारण शायद इसका 'भारती' नाम पड़ा। स्त्रियों के लिए इस वृत्ति का प्रयोग निषिद्ध है। इसका कारण और अद्भुत रसों से सम्बन्ध है। इसका प्रयोग मुख्यतया नाटक के प्रारम्भ में किया जाता है क्योंकि इसमें वार्त्तचित्र्य की प्रधानता रहती है।

इनके प्रतिरिक्त नान्दी पाठ-प्रस्तावना, भरत वाक्य जैमि नियमों का विधान भी नाट्याचार्यों ने नाटक के लिए किया है। संस्कृत में इनका कठोरता से पालन किया जाता था किन्तु आज के वैज्ञानिक युग में इस प्रकार की विधानों के लिए अवसर नहीं है। फलतः इनके प्रयोगों का पूर्णतः परित्याग कर दिया गया है। आजकल तो नाटक सीधा कथा के मूल से ही प्रारम्भ कर दिया जाता है।

(2) एकाङ्की

एकाङ्की नाटक दृश्य-काव्य की एक महत्त्वपूर्ण विधा है और विशेषकर आर्य के युग में इसका महत्त्व और अधिक बढ़ गया है क्योंकि आज मनुष्य का जीवन इतना व्यस्त हो गया है कि एक लम्बे नाटक का पूर्ण मञ्चन देखने का समय उसके पास नहीं है। फलतः वह कम समय में नाटक का पूर्ण आनन्द लेना चाहता है और वह उसे एकाङ्की नाटक से प्राप्त हो जाता है। यही कारण है कि आजकल हिन्दी-साहित्य में नाटक की तुलना में एकाङ्की नाटक अधिक सिले जाने लगे हैं।

संस्कृत साहित्य में रूपक के दस भेदों में से पाँच एकाङ्की हैं किन्तु उनकी विषय सामग्री और रचना-विधान में अन्तर होने के कारण संस्कृत आचार्यों ने उनकी पृथक्-पृथक् सत्ता स्वीकार की है किन्तु हिन्दी साहित्य में उन सब को 'प्रहसन' को छोड़ कर एक रूप में ही समाहित कर लिया है और उस रूप को एकाङ्की नाटक कहा जाने लगा है।

एकाङ्की नाटक में एक अंक और अनेक दृश्य होते हैं। इसका इतिवृत्त प्रह्लाद, उत्पाद या मिश्र किसी भी प्रकार का हो सकता है। इसमें किसी व्यक्ति के जीवन की किसी एक घटना को प्रस्तुत किया जाता है। फलतः इसमें पात्रों की संख्या कम होती है। लेखक का ध्यान इस बात पर केन्द्रित रहता है कि एकाङ्की में आए पात्रों का छोटे इतिवृत्त में भली प्रकार चारित्रिक विकास प्रस्तुत किया जा सके और तदनुरूप अपने उद्देश्य को भी स्पष्ट कर सके। शेष लक्षण नाटक के ही होते हैं। नाटक और एकाङ्की में केवल इतना अन्तर होता है कि नाटक में किसी महा-पुरुष अथवा सामान्य व्यक्ति के जीवन का समस्त इतिवृत्त सजोया जाता है तो एकाङ्की में उसके जीवन की किसी एक महत्त्वपूर्ण घटना की योजना की जाती है।

नाटक में साहित्यिक कथावस्तु के साथ एक प्रागैतिक कथावस्तु तथा अनेक पदान्तर घटनाओं का घटन किया जाता है जबकि एकाङ्की में केवल एक साहित्यिक कथावस्तु ही होती है। घटित घटनाओं का समावेश या तो करवाया ही नहीं जाता और यदि करवाया जाता है तो घटित कम। एकाङ्की में नाटक की गुणता में बहुत कम पाव होने है। एकाङ्की में संक्षमनप्रय की योजना अनिवार्य रूप है जबकि नाटक में इसकी अनिवार्यता नहीं है। निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि नाटक यदि एक सुन्दर उपवन है तो एकाङ्की पर के एक बध में क्षेत्र पर मजा हुआ सुन्दर सुमरता है। एकाङ्की में सामाजिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक आदि विषयों भी विषय को संश्लेषण या गहरा है। एकाङ्की ऐतिहासिक, पौराणिक, वैज्ञानिक आदि सभी प्रकार के हो सकते हैं।

(3) रेडियो रूपक

साक्षरता साक्षरता के साहित्यिक साहित्य में भी तदनु रूप विषयों का साहित्यिक होने लगा है। रेडियो रूपक इसी का परिणाम है। यह नाटक इस प्रकार तैयार किया जाता है कि पात्रों और मंच के अदृश्य रहने पर भी अभिनय कुछ इस प्रकार प्रस्तुत किया जाता है कि साक्षरता के भीतर उमका दर्शक की तरह आनन्द देने में सफल रहने हैं। ऐसे नाटकों में न चरित्रों का बन्धन होता है और न ही चरित्रों की अनिवार्यता। संक्षमनप्रय का भी कोई दबाव ऐसे नाटकों पर नहीं होता। ऐसे नाटकों में 'स्वगत बचन' जैसी अस्वाभाविक प्रणाली को भी स्वाभाविक बना कर प्रस्तुत किया जाता है। साक्षरता रेडियो रूपक रस-साध्य की अत्यन्त लोक-प्रिय विधा मानी जाने लगी है।

(4) प्रहसन

संस्कृत प्रहसनों और हिन्दी प्रहसनों में कोई विवेक अन्तर नहीं है। किसी सामाजिक, राजनैतिक या अन्य प्रकार की कुरीतियों को हास्य ध्वज के माध्यम से प्रकट करने का प्रहसन एक अच्छा माध्यम माना जाता है। मनोरञ्जन इसका मुख्य उद्देश्य होता है किन्तु उसकी तरह में कोई न कोई समस्या और उसका समाधान निहित रहता है।

(5) ध्वनि नाट्य

इसमें साहित्यिक अभिनय की प्रधानता रहती है। ऐसे नाटकों को भी साक्षरता-वाणी पर ही प्रदर्शित किया जाता है। इसमें लेखक को शब्दों का चयन बड़ी सावधानी से करना पड़ता है और अभिनेता को उन शब्दों का उच्चारण भी बड़ी सावधानी से करना पड़ता है। यह सब इसलिए करना पड़ता है कि भाषा के साथ-साथ साहित्यिक और सांस्कृतिक अभिनय को भी श्रोता अनुभूति कर सके। इसी कारण कुछ लोग इसे अर्थों का मिश्रण भी कहते हैं।

(6) भावनाट्य

भावनाट्य पद्यबद्ध होता है और अभिनेता इसका प्रदर्शन संगीत, नृत्य एवं भावपूर्ण मुद्राओं द्वारा करते हैं। इसमें मानसिकता का सतत प्रदर्शन प्रस्तुत किया जाता है। इसे भाव-नाट्य इसीलिए कहा जाता है कि इसमें अनुभावों और मुद्राओं के प्रदर्शन का प्राधान्य रहता है। उसी के माध्यम से सम्बद्ध भाव की अभिव्यक्ति की जाती है। इसमें वाचिक अभिनय का अभाव रहता है। उदय शंकर भट्ट का 'विश्वामित्र और दो भाव नाट्य' इसका सर्वोत्तम उदाहरण है। विष्णु प्रभाकर ने भी भावनाट्यों का सर्जन किया है।

(7) फीचर

इसे रेडियो फीचर भी कहा जाता है। इसकी विशेषता यह है कि प्रसिद्ध उपन्यासों का रूपान्तर नाटक में कर उसे आकाशवाणी पर प्रदर्शित किया जाता है। वस्तुतः यह रेडियो की सूचनात्मक एवं प्रचारात्मक शैली है जिसे नाटक का रूप प्रदान कर रसात्मक एवं प्रभावात्मक बना दिया जाता है। वी. बी. सी. पर प्रति सप्ताह एक बार इसका प्रदर्शन किया जाता है। परमाणु घातुओं को लेकर एक बार एक बहुत अच्छा प्रदर्शन हुआ था। हिन्दी में सुशील का 'पचायत राज' भी इसका अच्छा उदाहरण है। आकाशवाणी इस विधा को अत्यन्त लोक-प्रिय बनाने में कृत-संकल्प है।

(8) रिपोर्टाज

'रिपोर्टाज' दो प्रकार से लिखा जाता है; एक तो कथोपकथन की नाटकीय शैली में जिसका प्रदर्शन आकाशवाणी पर किया जाता है और दूसरा गद्य शैली में, जो पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होते रहते हैं। इसमें किसी महत्वपूर्ण घटना, घटना-स्थल, या फिर जीवन की विशिष्ट रीति-नीतियों का विवरण प्रस्तुत किया जाता है। इसमें प्रायः दो पात्र होते हैं और वे घटनाओं का विवरण इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं कि जैसे मानो वे पात्र उस घटना या विवरण के अंग हों। कुछ विद्वानों के मत में महत्वपूर्ण अवसरों पर उसका आँखों-देखा विवरण प्रस्तुत करना भी रिपोर्टाज के अन्तर्गत ही माना जाना चाहिए। उदाहरणार्थ—गणतन्त्र दिवस, स्वाधीनता दिवस, खेल के मैदानों का विवरण आदि।

नाटक के भेद

नाटक के तीन दृष्टियों से भेद किये जा सकते हैं—(1) विषय की दृष्टि से जैसे ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक आदि। (2) शैली की दृष्टि से। इस दृष्टि से किये गये भेदों में सामान्य या प्रत्यक्ष शैली के नाटक वे हैं, जो सीधे अपने प्रत्यक्ष व्यक्तित्व के माध्यम से लक्ष्य की ओर अग्रसर होते हैं। इसमें प्रायः समस्त नाटकों को परिगणित किया जा सकता

है। दूसरे, प्रतीकात्मक ढाँची में लिखे गये नाटक वे हैं, जिनमें पात्र अपने व्यक्तित्व के साथ-साथ किन्हीं अन्य व्यक्तियों या भावों के प्रतीक भी होते हैं। हिन्दी का 'पहला राजा' कुछ इसी प्रकार का नाटक है। (3) मञ्चीय दृष्टि से विभाजित नाटकों में वे नाटक परिगणित किये जा सकते हैं जिनका सर्जन मञ्च को दृष्टि में रख कर किया जाता है। उनमें मञ्च की सुविधा और अभिनय की सुविधा को ध्यान में रखा जाता है। इनके प्रभाव में नाटक केवल पाठ्य-नाटक ही रह जाते हैं। स्व. प्रसाद जी का चन्द्रगुप्त नाटक इसी प्रकार का नाटक कहा जा सकता है।

पाश्चात्य नाट्य सस्रण एवं तत्त्व

पाश्चात्य काव्य-शास्त्र का प्रारम्भ भी एक प्रकार से नाटक से ही माना जाना चाहिए। प्रसिद्ध दार्शनिक अरस्तू ने त्रासदी के लक्षण, स्वरूप एवं तत्त्वों पर अत्यन्त विस्तार से विचार किया है। उनके विचार ही न्यूनाधिक परिवर्तन के साथ आज भी पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में मान्य हैं। पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में नाटक के दो भेद किये जाते हैं—(1) त्रासदी और (2) कामदी। पाश्चात्य विद्वान् त्रासदी को ही विशेष महत्त्व देते हैं। कामदी लगभग प्रहसन की समरूप विधा है। अरस्तू ने त्रासदी को लेकर नाटक के लक्षणोपलक्षणों का सांगोपाङ्ग विवेचन प्रस्तुत किया है।

त्रासदी की परिभाषा—अरस्तू के अनुसार गम्भीर एवं स्वतः पूर्ण तथा निश्चित आयाम से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम त्रासदी है जिसका माध्यम असंस्कृत भाषा होती है जो गमाख्यान रूप न होकर कार्य-व्यापार रूप होती है। त्रासदी में करुणा तथा त्रास के उद्रेक द्वारा इन मनो-विकारों का उचित विवेचन किया जाता है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि अरस्तू नाटक को कार्य की अनुकृति मानता है। उसके अनुसार यह कार्य गम्भीर एवं स्वतः पूर्ण होता है। इस कार्य का वर्णन नहीं अपितु प्रदर्शन होता है। भाषा असंस्कृत होती है और करुणा तथा त्रास के उद्रेक से इन मनोविकारों का विवेचन होता है।

त्रासदी के अंग—अरस्तू के अनुसार त्रासदी के मुख्यतः छह अंग या तत्त्व होते हैं—(1) कथानक, (2) चरित्र चित्रण, (3) विचार तत्त्व, (4) पद रचना तत्त्व, (5) दृश्य विधान और (6) गीत।

(1) कथानक

कथानक के सम्बन्ध में अरस्तू और भारतीय आचार्यों के मतों में कोई विशेष या तार्त्विक अन्तर नहीं है। अन्तर केवल इतना है कि भरतमुनि नाटक में रस को सर्वोपरि स्थान देते हैं तो अरस्तू कथानक को त्रासदी का महत्वपूर्ण अंग मानते हैं। अपने कथन की पुष्टि में अरस्तू निम्नलिखित तर्क प्रस्तुत करते हैं—

(क) त्रासदी क्योंकि अनुकृति है और यह अनुकृति व्यक्ति की नहीं कार्य की

होती है और जीवन का नाम ही कार्य-व्यापार है। फलतः जीवन की अनुवृत्ति में कार्य-व्यापार का ही प्रामुख्य रहना चाहिए।

(ख) काव्यगत प्रभाव का स्वरूप गुण या दुःख होता है और ये दोनों कार्य पर ही निर्भर करते हैं। फलतः कार्य अथवा घटनाएँ ही त्रासदी का साध्य है।

(ग) चरित्र तो कार्य-व्यापार के साथ गौण रूप में स्वतः ही प्राप्त होता है। फलतः बिना कार्य-व्यापार के त्रासदी की रचना नहीं हो सकती किन्तु बिना चरित्र-चित्रण के त्रासदी की रचना हो सकती है। (आजकल अरस्तू के इस तर्क को स्वीकार नहीं किया जाता।)

(घ) चरित्र-व्यञ्जक भाषण, विचार अथवा पदावली, चाहे वे कितने ही परिष्कृत क्यों न हो वैसे सारभूत कारुणिक प्रभाव उत्पन्न नहीं कर सकते जैसा घटनाओं के कलात्मक गुम्फन से उत्पन्न किया जा सकता है।

(ङ) त्रासदी के प्रबल रागात्मक तत्त्व—स्थिति-विपर्यय और अनिर्गन्त—कथानक के ही अंग होते हैं।

उपर्युक्त तर्कों के आधार पर अरस्तू का कहना है कि नवोदित कलाकार भाषा के परिष्कार और चरित्र-चित्रण में तो सिद्धि प्राप्त कर लेते हैं किन्तु कथानक के सफल निर्माण करने में उन्हें समय लगता है।

कथानक के स्रोत

अरस्तू भी कथानक के तीन स्रोत मानकर चलते हैं—(1) दार्शनिक मूलक, (2) कल्पना मूलक और (3) इतिहास मूलक। अरस्तू के पहले और तीसरे स्रोत को भारतीय 'प्रख्यात' स्रोत के अन्तर्गत और द्वितीय स्रोत को 'उत्पाद्य' के अन्तर्गत समाहित किया जा सकता है। अरस्तू 'मिश्र' स्रोत का जिक्र नहीं करते।

कथानक का आयाम

अरस्तू ने कथानक के विस्तार या आकार पर भी अपने विचार प्रकट किये हैं। उनके अनुसार आयाम से तात्पर्य कथानक के आकार से है जिसे इष्टि एक साथ समग्र रूप में ग्रहण कर सके। इस आधार पर कथानक के उचित आयाम का अर्थ होगा—कथानक का ऐसा विस्तार जिसे स्मृति सरलता से अपने में धारण कर सके। फलतः कथानक न तो इतना लघुकाय हो कि प्रेक्षक के मन में उसका स्वरूप ही स्पष्ट न हो सके और न ही इतना विस्तृत कि दर्शक उसे समग्र रूप में ग्रहण ही न कर सके। अतः स्पष्ट है कि कथानक का सर्वोद्भूत स्पष्ट रूप से व्यक्त रहना चाहिए और उसमें जीवन की परिणति के लिए सम्यक् अवकाश रहना चाहिए। इतना अवकाश रहना चाहिए कि उसमें जीवन का चक्र एक बार पूरी तरह घूम सके।

कथानक के गुण

कथानक के गुण से अरस्तू का तात्पर्य कथावस्तु के गठन से है। भारतीय

पात्राओं ने इसकी व्याख्या अर्थ-प्रकृतियों और सन्धियों के माध्यम से की है। भरत ने इन्हें सामान्य रूप से प्रस्तुत किया है। भरत के अनुसार, कथानक के चार गुण पाँच माने हैं—(1) एकान्विति (2) पूर्णता, (3) सम्भाव्यता, (4) सहज विकास और (5) कुतूहल।

(1) एकान्विति

एकान्विति से भरत का तात्पर्य यह है कि कार्य एक धुरी के रूप में विद्यमान रहे। प्रत्येक घटना इस धुरी का अभिन्न एवं अनिवार्य अंग बनकर रहे। कहने का तात्पर्य यह है कि प्रत्येक घटना का कार्य के साथ ऐसा अटूट सम्बन्ध हो कि किसी भी घटना के दृष्ट-उधर कर देने पर उसका सर्वाङ्ग ही छिन्न-भिन्न हो जाए। इसके साथ-साथ यह भी आवश्यक है कि घटनाओं का कार्य के साथ अभिन्न सम्बन्ध तो हो ही किन्तु वे परस्पर भी सम्बद्ध हों। नागदी में कोई भी अनावश्यक घटना नहीं रखी जानी चाहिए।

(2) पूर्णता

नागदी वस्तुतः ऐसे कार्य की अनुकृति होती है जो ममघ एवं सम्पूर्ण होता है। अतः कथानक में पूर्णता का होना आवश्यक है। वह पूर्णता ऐसी भी नहीं होनी चाहिए जिसमें विस्तार का अभाव हो। फलतः पूर्णता से तात्पर्य यह है कि कथानक में प्रादि, मध्य और अवसान की व्यवस्था होनी चाहिए। प्रादि से भरत का तात्पर्य यह है कि 'प्रादि' वह है जो किसी हंतु का परिणाम नहीं होता अपितु जिसके पश्चात् स्वभावतः कुछ विद्यमान होता है या घटित होता है। इसके विपरीत अवसान वह होता है जो स्वयम् तो अपरिहार्य रूप में किसी घटना का अनुवर्ती होता है किन्तु उसका अनुवर्ती कोई नहीं होता। मध्य वह होता है जो प्रादि और अवसान को जोड़ता है तथा वह स्वयं किसी घटना का अनुवर्ती होता है और कोई अन्य घटना उसकी अनुवर्ती होती है।

(3) सम्भाव्यता

सम्भाव्यता में दो बातों पर ध्यान दिया जाना चाहिए। एक तो यह कि नाटक में केवल उन्हीं घटनाओं को नहीं लिया जाना चाहिए जो घटित हो चुकी हैं बल्कि उन घटनाओं का भी नाटक में सन्निवेश किया जाना चाहिए जो भविष्य में घटित हो सकती हैं। दूसरे, ऐसी किसी भी घटना को नाटक में स्थान नहीं दिया जाना चाहिए जिसके घटित होने की सम्भावना ही न हो अर्थात् असम्भव का नाटक में कोई स्थान नहीं होना चाहिए।

(4) सहज विकास

भरत का कहना है कि नाटक में घटनाओं का या इतिवृत्त का सहज-विकास होना चाहिए अर्थात् संबृति, विवृति, स्थिति विपर्यय और अभिज्ञान की उद्भूति

कथानक में से ही होनी चाहिए तथा घटनाक्रम एक दूसरी घटना का सहज परिणाम होना चाहिए, तभी दर्शक का मन उगे महज रूप से ग्रहण कर मकेगा।

(5) कुतूहल

मानव मन कुतूहल वृत्ति का होता है। अतः नाटककार को चाहिए कि वह कथानक का विन्यास इस प्रकार करे कि प्रेक्षक के मन में कुतूहल बता रहे कि आगे क्या होगा तथा उसके मन में परिणाम का जानने की उत्सुकता बनी रहे। इससे प्रेक्षक की कुतूहल वृत्ति का परितोष होगा जो नाटक की मरुतता के लिए अनिवार्य है। इसके लिए यह आवश्यक होता है कि घटनाएँ प्रेक्षक के समक्ष प्रकटमान् उपस्थित हों। यह प्रभाव उस स्थिति में अधिक गहरा हो जाता है जब उनमें कार्य-कारण की पूर्वापरता भी सम्यक् हो। अतः स्पष्ट है कि नाटक में कुतूहल बताना अत्यन्त आवश्यक है।

कथानक के भेद

यूनानी काव्य-शास्त्र के आधार पर प्रायः समस्त पाश्चात्य आचार्य नाटक के कथानक को दो वर्गों में विभाजित करते हैं—(1) सरल कथानक और (2) जटिल कथानक।

(1) सरल कथानक

सरल कथानक वह होता है जिसका कार्य-व्यापार अविच्छिन्न रूप से लक्ष्य की ओर अग्रसर होता है और जिसमें स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान के बिना ही भाग्य परिवर्तन हो जाता है। सरल कथानक का काम एक ही होता है। उसमें किसी प्रकार द्विधा नहीं होती है। वह चरम लक्ष्य की ओर अकेला ही अग्रसर होता है।

(2) जटिल कथानक

जटिल कथानक में तात्पर्य जटिल कार्य-व्यापार में है। जटिल कार्य-व्यापार वह होता है, जहाँ पर भाग्य परिवर्तन स्थिति-विपर्यय या अभिज्ञान अथवा दोनों के सम्मिलित योग पर निर्भर करता है। जटिल कथानक न तो अकेला चरम लक्ष्य की ओर अग्रसर होता है और न ही उसका विकास सीधा होता है बल्कि उसमें अनेक जोड़-तोड़ एवं घुमावों का विधान किया जाता है। ऐसा कथानक इकहरा न होकर दोहरा-तिहरा तक होता है। जटिल कथानक के प्रायः दो अंग होते हैं—(क) स्थिति विपर्यय और (ख) अभिज्ञान।

(क) स्थिति विपर्यय—स्थिति-विपर्यय एक ऐसा परिवर्तन होता है जिसमें व्यापार का व्यत्यय हो जाता है किन्तु यह निश्चित है कि ऐसा व्यत्यय मंदव आवश्यकता एवं सम्भावना के नियमों के अधीन होता है। स्थिति-विपर्यय में विपमता का तत्त्व अनिवार्यतः विद्यमान रहता है। स्थिति-विपर्यय की प्रमुख विशेषता

यह होती है कि उसमें प्रेक्षक की इच्छा के विरुद्ध अप्रत्याशित रूप में ऐसा प्रसंग उपस्थित हो जाता है कि अनजाने ही स्थिति उलट जाती है। ऐसा करना कुतूहल की दृष्टि से भी आवश्यक है।

(घ) अभिज्ञान—‘अभिज्ञान’ से तात्पर्य भूली हुई बात का प्रत्यक्षीकरण अर्थात् अज्ञान में, ज्ञान की परिणति। इसमें अज्ञात तथ्य—महत्वपूर्ण रहस्य—के सहसा उद्घाटन के कारण कार्य की गति सर्वथा बदल जाती है। अनेक बार आसन्न स्थिति में कामद की सम्भावना हो जाती है। अभिज्ञान के अनेक रूप होते हैं; यथा—(1) स्थिति-विपर्यय से संयुक्त अभिज्ञान, (2) चिह्नों द्वारा अभिज्ञान, (3) प्रायोजित अभिज्ञान, (4) स्मृतिजन्य अभिज्ञान, (5) वितर्क द्वारा अभिज्ञान, (6) मिश्र अभिज्ञान, और (7) स्वाभाविक अभिज्ञान।

(2) चरित्र-चित्रण

चरित्र-चित्रण में तात्पर्य व्यक्ति या अनुकर्ता के गुण-दोषों के प्रदर्शन से है। संस्कृताचार्यों ने जिन तथ्यों का उद्घाटन ‘नेता’ तत्त्व के माध्यम में किया है अरस्तू ने उन्हीं तथ्यों का चरित्र-चित्रण शोषक के अन्तर्गत विवेचन किया है। अरस्तू के अनुसार चरित्र की सर्वप्रथम विशेषता यह है कि वह भद्र हो। इसे ही संस्कृत में ‘उदात्त’ शब्द के द्वारा व्यक्त किया गया है। आपका कथन है कि जहाँ तक सम्भव हो, चरित्र नैतिकता का चोखन कराने वाला हो। दूसरे, उसमें औचित्य का ध्यान रखा जाना चाहिए। आपके अनुसार पुरुष में शौर्य का चित्रण उचित है किन्तु नारी में शौर्य का प्रदर्शन अनुचित होगा। तीसरे, चरित्र जीवन के अनुरूप होना चाहिए। इससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि अरस्तू नाटक में जीवन्त पात्रों की सृष्टि के समर्थक थे। इससे यह अर्थ भी समझा जा सकता है कि पात्र न तो अति-मानव हों और न ही अतिनिम्न अर्थात् कल्पनातीत पात्र न हों। लोक-जीवन के अनुरूप ही पात्रों की सृष्टि हो। चौथे, पात्रों के चरित्र में एकलपता रहनी चाहिए अर्थात् जिस प्रकार के पात्र की प्रारम्भ में सृष्टि की गयी है उमी के अनुरूप उसका चारित्रिक विकास होना चाहिए। यदि यहीं किसी पात्र के चरित्र में परिवर्तन आवश्यक हो तो उम प्रकार के संस्कार का संकेत प्रारम्भ में ही दे दिया जाना चाहिए। पाँचवें, चरित्र में सम्भाव्यता का भी ध्यान रखा जाना चाहिए। उसके चरित्र में असम्भव का समावेश नहीं किया जाना चाहिए। छठे, आमरी के चरित्र में आदर्श एवं मयार्थ का अनुठा सम्मिश्रण रहना चाहिए।

आसदी का नायक खलपात्र नहीं होना चाहिए क्योंकि खलपात्र का पतन प्रेक्षक के मन में आस को उत्पन्न नहीं कर सकता। नायक सर्वथा-निर्दोष और निरान्त सज्जन भी नहीं होना चाहिए क्योंकि इस प्रकार के व्यक्ति के पतन से हमारी न्याय भावना को इतना भीषण आघात लगेगा कि कष्टा और आस के भाव सर्वथा लुप्त हो जाएंगे। अत्यधिक दोष निर्मुक्त श्रद्धास्पद व्यक्ति के साथ प्रेक्षक तादात्म्य

स्थापित नहीं कर पाएंगे। त्रासदी का नायक सहज सामान्यजन होना चाहिए अर्थात् गुणाधिक्य के साथ कुछ दोष या दुर्बलतायुक्त। इस प्रकार नायक के गुण-दोषों का विस्तार से विवेचन पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में किया गया है।

(3) विचार तत्त्व

अरस्तू विचार तत्त्व के अन्तर्गत बुद्धि एवं भाव दोनों को समवेत रूप में ग्रहण करते हैं। इसे दो रूपों में ग्रहण किया जाना चाहिए, वस्तुगत रूप में और आत्मगत रूप में। कहने का तात्पर्य यह है कि नाटक लेखक के मन्तव्यों एवं उद्देश्यों का वाहक होता है वह उसकी अभिव्यक्ति पात्रों के माध्यम से वस्तुगत रूप में करता है और कथानक, दृश्य-विधान, चरित्र-चित्रण के माध्यम से आत्मगत रूप में करता है। अरस्तू के अनुसार विचार-तत्त्व वहाँ विद्यमान रहता है जहाँ किसी वस्तु का भाव या अभाव सिद्ध किया जाता है या किसी सामान्य सत्य की व्यञ्जक सूक्ति का आख्यान किया जाता है।

(4) पदावली पदरचना

पदरचना से तात्पर्य है 'शब्दों द्वारा अर्थ की अभिव्यक्ति अर्थात् अर्थप्रतिपादन शब्द।' आपके अनुसार नाटक की भाषा अलंकृत होनी चाहिए। अलंकृत भाषा से अरस्तू का तात्पर्य है सय, ताल व संगीत के सामञ्जस्य से युक्त भाषा। वह चाहता है कि गद्य के साथ-साथ त्रासदी में पद्य का भी समावेश हो। अरस्तू चाहता है कि नाटक की भाषा समृद्ध हो, उदात्त हो किन्तु बागाडम्बरमयी न हो। उसमें अलंकृति, गरिमा और औचित्य का सहज समन्वय होना चाहिए। मुख्यतः नाटक की भाषा विषय-वस्तु, पात्र एवं त्रासदी के भव्य उद्देश्य के अनुरूप उदात्त होनी चाहिए।

(5) दृश्य-विधान

दृश्य विधान से तात्पर्य है रंगमञ्च के साधनों का कुशल प्रयोग। दृश्य विधान एक प्रकार से वाह्य प्रसाधन है और इसमें बाह्येन्द्रिय आकर्षण होता है। अरस्तू इसे त्रासदी के तत्त्वों में सबसे कम कलात्मक तत्त्व मानता है। एक तो इसकी पूर्णता दूसरी अर्थात् मञ्चशिल्पी के हाथ में होती है, दूसरे, इसके बिना ही पात्रों के प्रबल प्रभाव को नकारा नहीं जा सकता। यहाँ पर अरस्तू का सम्मेलन:- 'पात्रनाटक की ओर संकेत है। उनका कहना है कि त्रासदी मूलतः काव्य है। अतः रंग कुशल से उसके प्रभाव में वृद्धि तो हो सकती है किन्तु वह स्वयं प्रभाव नहीं है। इसे यों भी कहा जा सकता है कि दृश्य-विधान साधन है साध्य नहीं।

(6) गीत

अरस्तू गीत को त्रासदी का अभिन्न अंग मानकर चलते हैं किन्तु व्यवहार में ऐसा हो नहीं पाया और नाटककारों ने गीत को एक आभरण के रूप में ही स्वीकार किया। बृन्दगान तो नाटक में स्वतन्त्र सा ही लगता है।

पश्चात्त्य काव्य-शास्त्र में भारतीय कथा-वस्तु की कार्यविस्था के अनुरूप ही वस्तु-विकास की पाँच अवस्थाएँ मानी हैं—(1) सूत्रपात (Exposition), (2) विवास (Incident) चरम स्थिति (climax) भुकाव (Denouement) अवसान (catastrophe) ।

अधुना पश्चात्त्य एवं भारतीय साहित्य में नाटक के छह तत्व स्वीकार किये जा चुके हैं—(1) कथावस्तु, (2) पात्र और चरित्र-चित्रण, (3) कथोपकथन, (4) देश-काल और वातावरण, (5) भाषा-शैली और (6) उद्देश्य । वैसे तो प्राचीन और नवीन तत्त्वों में कोई मौलिक अन्तर नहीं है, फिर भी इनमें प्रायः उन सभी रूपों एवं कार्यों को मरस हंग में समाहित किया जा सकता है ।

श्रव्यकाव्य विवेचन

श्रव्यकाव्य

श्रव्य-काव्य काव्य की उस विधा को कहते हैं जिसके काव्य को पढ़ कर अथवा सुनकर आनन्द लिया जाता है । जैसा कि पूर्व पृष्ठों में स्पष्ट किया जा चुका है, काव्य-रूपों का यह विभाजन ज्ञानेन्द्रियों के आधार पर किया गया है; यथा—दृश्य काव्य मुख्यतः नेत्रों का विषय है और श्रव्य काव्य मुख्यतः श्रवणेन्द्रिय का विषय है । दूसरी ओर काव्य की समस्त विधाएँ पाठ्य तो होती ही हैं । अन्तर केवल रस-बोध की त्वरा का है । आचार्यों ने श्रव्य काव्य को तीन वर्गों में विभाजित किया है—(1) पद्य, (2) गद्य, और (3) चम्पू ।

(1) पद्य काव्य

पद्य काव्य श्रव्य काव्य की उस छन्दोबद्ध रचना को कहते हैं जो व्यक्तिगत जीवन अथवा सामाजिक जीवन की रसात्मक व्याख्या प्रस्तुत करती है । यहाँ पर यह द्रष्टव्य है कि कोई रचना हम आधार पर पद्य-काव्य के अन्तर्गत परिगणित नहीं की जा सकेगी कि वह छन्दोबद्ध है । संस्कृत साहित्य में धामुर्वेद एवं दर्शन के ऐसे अनेक ग्रन्थ उपलब्ध हो जाते हैं जो छन्दोबद्ध हैं किन्तु उन्हें काव्य की परिधि में नहीं रखा जा सकता, क्योंकि उनमें जीवन की रसात्मक व्याख्या नहीं है । अतः स्पष्ट है कि वही छन्दोबद्ध रचना पद्य-काव्य के अन्तर्गत परिगणित होगी जिसमें जीवन की रसात्मक प्रस्तुति होगी । विद्वानों ने विषय सामग्री, उसके गठन एवं शैली को आधार मानते हुए पद्य-काव्य को दो वर्गों में विभाजित किया है—(1) प्रबन्ध काव्य, और (2) अवन्ध काव्य अथवा मुक्तक काव्य ।

(1) प्रबन्ध काव्य

‘प्रबन्ध’ शब्द की व्युत्पत्ति ‘बन्ध’ शब्द ने पूर्व ‘प्र’ उपसर्ग लगा कर की जाती है जिसका अर्थ होगा वह क्रमबद्ध विवरण या चित्रण जो प्रकृष्ट हो, अर्थात् जीवन की क्रमबद्ध प्रकृष्ट व्याख्या प्रस्तुत करने वाली रचना को प्रबन्ध काव्य कहा

जाएगा। 'शिशुपाल वध' महाकाव्य के रचयिता माघ ने प्रबन्ध की व्याख्या करते हुए लिखा है—'अनुज्झितार्थं सम्बन्धः प्रबन्धो दुरुदाहरः अर्थात् अविविधित्वं यत् सम्बन्ध को प्रबन्ध कहते हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि प्रबन्ध काव्य में कथा या घटनाओं का अविविधित्व सम्बन्ध स्थापित कर कार्य या उद्देश्य की गति की जाती है। इसे यों भी स्पष्ट किया जा सकता है कि किसी आदर्श पुरुष के ममस्त जीवन या जीवन के किसी एक अंश की घटनाओं के सुसंगत बन्ध को प्रबन्ध काव्य कहा जाता है। हम आकलन से स्पष्ट है कि वही काव्य प्रबन्ध काव्य कहलाने का अधिकारी होगा जिसमें पूर्वापर सम्बन्ध से सुगठित कथाप्रवाह हो और वह कथाप्रवाह विशेष का होने पर भी मानव-जीवन का समुचित प्रतिनिधित्व करता हो, उसमें रस प्रदान करने की क्षमता हो। कहने का तात्पर्य यह है कि वह विशेष होकर भी सामान्य की या साधारण की व्याख्या कर सकता हो। उसमें जीवन के वे समस्त उदयान-पतन हो जो सर्व सामान्य के जीवन में घटित हुए हों अथवा उनके घटित होने की सम्भावनाएँ हो। इन तथ्यों के सफल परिपाक के लिए आचार्यों ने अनेक विधि-नियमों का विधान किया है, जिनका आश्रय लेकर कवि अपने कर्म की स्थापना में अधिकारिण सफल-मण्डित हो सके। यों तो कवि को ममस्त बन्धनों से परे एक स्वतन्त्र व्यक्तित्व माना गया है क्योंकि आचार्यों ने 'निर्वन्धाः कवयः' कह कर इसकी पुष्टि की है फिर भी निर्णय का अधिकार भी अपने हाथों में सुरक्षित रखा है कि—'कवि करोति काव्यानि रमं जानन्ति पण्डिताः।' किसी भी काव्य के सत् या असत् होने का निर्णय आलोचक या आचार्यों को ही करना पड़ता है। वह सम्बद्ध काव्य के गुणों और अवगुणों का लेखा-जोखा तैयार करता है जो भावी काव्यकर्मियों का मार्गदर्शन करता है। आचार्य शुक्ल के आधार पर हम प्रबन्ध काव्य के तीन महत्व-पूर्ण लक्षणों या तत्त्वों का उल्लेख करना परमावश्यक समझते हैं। इसका कारण यह है कि प्रबन्ध काव्य का चाहे कोई भेद हो, उसमें प्रबन्ध काव्य के इन लक्षणों की उपस्थिति अनिवार्य होती है। जेय लक्षण उस भेद के अपने लक्षण होने जिनके आधार पर वह अपने स्वतन्त्र स्वरूप या वैशिष्ट्य की सत्ता बनाए रखने में सफल रहता है। उक्त तीन लक्षण इस प्रकार हैं—(1) सुगठित कथावास्तु, (2) मार्मिक स्थलों का सम्यक् निरूपण, और (3) यथास्थान यथावश्यकता समुचित दृश्य-विधान।

(1) सुगठित कथावस्तु

यह तो प्रायः सर्वमान्य तथ्य हो गया कि प्रबन्ध काव्य में कोई न कोई कथा-भूत रहता है। उसके साथ अन्य अनेक घटनाओं और उपघटनाओं का सामञ्जस्य रहता है। फलतः प्रबन्ध काव्य की कथावस्तु की यह विशेषता होनी चाहिए कि उसमें आगत समस्त घटनाएँ शृङ्खलाबद्ध रूप में एक दूसरी से संयुक्त रहें। वही पर शृङ्खला टूटने न पाए। घटनाएँ बिखरी-बिखरी सी प्रतीत न हों। इसके लिए

लेखक का यह दावित्व बन जाता है कि वह अपने प्रबन्ध-काव्य में न तो किन्हीं अनावश्यक घटनाओं का समावेश करे और न ही आवश्यक घटनाओं को छोड़े। किसी प्रबन्ध-काव्य के पठन-पाठन के समय यह अनुभूति नहीं होनी चाहिए कि प्रमुख घटना को यदि ग्रन्थ में से निकाल भी दिया जाए तो काव्य के कलेवर में कोई अन्तर नहीं आएगा और न ही रस-बोध में व्यवधान पड़ेगा। माथ ही पाठक के मन में यह भाव भी नहीं आना चाहिए कि किसी घटना-विशेष के अभाव में ग्रन्थ में किसी प्रकार का कोई अभाव पटक रहा है और रस-बोध में व्यवधान पड़ रहा है। यह तो बात हुई घटनाओं के परित्याग एवं समावेश की। फिर यह देवता होना कि कवि ने किसी व्यक्ति-विशेष एवं अन्य सहयोगी व्यक्तियों के जीवन की जिन घटनाओं का चयन किया है उनका परस्पर सम्बन्ध है और उन्होंने समवेत रूप में एक शृङ्खला का रूप धारण कर लिया है और उनके उद्देश्य की ओर अग्रसर होने में अपेक्षित प्रवाह में कही व्यवधान तो नहीं आ गया है।

प्राचीन आचार्यों ने प्रबन्ध-काव्य की वस्तु के संगठन के लिए भी पाया-कथाओं, प्रसंग-कृतियों और मन्थियों का विधान किया है। इससे कथावस्तु अत्यन्त संगठित हो जाती है तथा घटनाएँ कहियों के रूप में एक शृङ्खला का रूप धारण कर लेती हैं। कोई भी घटना असम्बद्ध नहीं रह पाती। फलतः वस्तु में बिगड़राव नहीं दिखाई देता। यही वस्तु की सर्वोपरि विशेषता होनी है।

(2) मार्मिक स्थलों का सम्यक् निरूपण

धर्म तो यह माना जाता है कि प्रबन्ध-काव्य का नायक प्रत्यक्ष इतिहास-पुरष होना चाहिए, जिसका व्यक्तित्व मानव जीवन के ममस्त उदयान-पतनों का प्रतिनिधित्व करने में सक्षम हो, फिर भी यदि माधारण व्यक्ति को भी प्रबन्ध-काव्य का नायक बनाया जाए तो भी उसका व्यक्तित्व मानव-जीवन का प्रतिनिधित्व कर सकने की क्षमता वाला तो होना ही चाहिए अन्यथा प्रबन्ध-काव्य की विफलता निश्चित है। ऐसे नायक के जीवन में अनेक ऐसे स्थल आते हैं जो अत्यधिक मर्म-स्पर्शी होते हैं। प्रबन्धकार में ऐसे स्थलों की पहचान करने की क्षमता होनी चाहिए और माथ ही उसमें ऐसे स्थलों का मार्मिक एवं हृदयग्राही चित्रण करने की क्षमता भी होनी चाहिए। ऐसे ही ये कुछ स्थल होते हैं जो किसी भी प्रबन्ध-काव्य की आत्मा, प्राण या केन्द्र बिन्दु होते हैं। लेखक ऐसे स्थलों को भाषा का आश्रय लेकर मार्मिक रूप प्रदान कर देते हैं। मानस के नायक राम का कुछ ऐसा ही व्यक्तित्व है। उनके जीवन में राम और सीता का वन गमन, कौशल्या की मनोदशा, सीता-हरण, लक्ष्मण मूर्च्छा आदि ऐसे मार्मिक स्थल हैं कि महात्मा तुलसीदास ने उन्हें अत्यधिक आकर्षक एवं मर्मस्पर्शी बना डाला जबकि केशवदास जी इन स्थलों की पहचान और इनके चित्रण में असफल मिट्ट हुए। कुछ ऐसे भी प्रतिभाशाली कलाकार होते हैं कि नायक के चरित्र को प्रथवा कथावस्तु को रोचक बनाने के लिए

ऐसे कुछ स्थलों की कल्पना कर उन्हें मुहावना बना देते हैं; यथा—रामकलिका-मानस का पुष्पवाटिका प्रमंग, साकेत का सधमलकुमिसा मंवाड, कामायनी का लज्जा मंग घाबि । मानस का 'मीता-ग्राम-यधू' मंवाड भी काल्पनिक है किन्तु इन प्रमङ्ग में भारतीय मस्कृति और नारी के लज्जा भाव का उच्च कोटि का दिग्दर्शन करवाया गया है । फलतः यह भी एक भाषिक स्थल ही कहा जाएगा । केशव ने भी इस स्थल का उपयोग किया है किन्तु वे इसके महत्त्व को समझ नहीं पाये और इन्हें माथ ग्याय नहीं कर सके ।

(3) समुचित दृश्य-विधान

प्रबन्ध काव्य दृश्य काव्य न होकर श्रव्य काव्य होता है । फलतः काव्यकार को शब्दों के आश्रय में कल्पना के मुहावने गुलदन्ते मजाने पड़ते हैं । प्रबन्ध काव्य का दृश्य-विधान स्वयं लेखक को करना पड़ता है न कि नाटक की भाँति किसी शिल्पी को । फलतः यही वे कुछ प्रमंग होते हैं, जहाँ पर कवि की कल्पना-शक्ति और भाषा पर उसके अधिकार की पहिचान होती है । दृश्यों का विधान इस प्रकार किया जाना चाहिए कि वे एक ओर तो कथा के सहज विकास में सहायक हों और दूसरी ओर पात्रों के चारित्रिक विकास को स्पष्ट करने की क्षमता रखते हों, अन्यथा वे दृश्य प्रबन्ध काव्य के माथ एकाकार नहीं हो पाएँगे और वे काव्य के प्रग न होकर बाहर से ठूँसे हुए उपकरण से प्रतीत होने लगेंगे । इससे जहाँ एक ओर कथा-प्रवाह में बाधा उपस्थित होगी, वहाँ दूसरी ओर रसास्वादन में बाधक सिद्ध होंगे । दृश्य-विधान के अन्तर्गत प्रकृति-चित्रण, पर्व, उत्सव, त्योहार, नगर, ग्रामाद, पशु-वर्णन, वारहमामा आदि आते हैं । इन सबका यथावश्यकता यथास्थान विधान किया जाना चाहिए ।

उक्त तत्त्वों में समन्वित प्रबन्ध-काव्य को चार वर्गों में विभाजित किया जाता है—(1) महाकाव्य, (2) छण्डकाव्य, (3) एकार्थ काव्य, और (4) प्रात्यक्षिका प्रधान काव्य ।

(1) महाकाव्य—महाकाव्य को विद्वत्समाज न केवल प्रबन्ध-काव्य की अपितु समग्र काव्य की एक सर्वोत्कृष्ट एवं महत्त्वपूर्ण विधा मानता है । यही कारण है कि प्राचीन मनीषियों ने ही नहीं अपितु अद्यतन प्राच्य एवं पाश्चात्य आचार्यों ने महाकाव्य का अत्यन्त विम्भार एवं श्रद्धा से विवेचन एवं विश्लेषण प्रस्तुत किया है । विद्वानों का अभिमत है कि महाकाव्य किसी-किसी युग में ही लिखे जाते हैं, उनमें भी कालजयी महाकाव्य तो विरल ही होते हैं । महाकाव्य लिखने के लिए कवि में विचक्षण एवं अनीकित प्रज्ञा का होना नितान्त आवश्यक है । उनमें उच्चकोटि के व्यक्तित्व का अभिवेश भी अनिवार्य है ।

महाकाव्य की परिभाषा—'महाकाव्य' शब्द की व्युत्पत्ति 'काव्य' शब्द ने

‘महत्’ विशेषण का प्रयोग कर कर्मधारय समास के रूप में की जाती है जिसका अर्थ होगा ‘महान् है जो काव्य’, उसे महाकाव्य कहते हैं। अब प्रश्न यह उपस्थित होता है कि ‘काव्य’ तो स्वयम् में ही महत् होता है फिर उससे पूर्व ‘महान्’ शब्द जोड़ने की क्या आवश्यकता पड़ी। उत्तर सरल तो नहीं है, फिर भी इस प्रश्न को यों स्पष्ट किया जा सकता है कि समग्र रूप में काव्य बहुआयामी विधा है, यहाँ तक कि जीवन का प्रत्येक साँस काव्य-संज्ञक होता है किन्तु उमके स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए विषय-सामग्री, शैली, अर्थ आदि पर उमका विभाजन किया जाता है। उस विभाजन के आधार पर सापेक्षिक दृष्टि से कौनसी विधा अधिक रमणीय, लोक-प्रिय एवं प्रभावी है, आलोचना के क्षेत्र में इस तथ्य का विवेचन भी अपेक्षित होता है। अतः उसी आधार पर जितने भी काव्य-रूप हैं, उनमें वह रूप, जो जीवन के समग्र को सार्वभौम, सार्वकालिक एवं सार्वजनिक व्याख्या प्रस्तुत कर सकने में समर्थ हुआ, उसे ही महाकाव्य की संज्ञा से अभिहित किया जाने लगा। धीरे-धीरे विभिन्न काव्य-भेदों का स्वरूप स्पष्ट होने लगा और उनके लक्षण एवं उपलक्षण निर्धारित किये जाने लगे। जब देखा गया है कि काव्य का वह रूप, जिसमें किसी प्रख्यात महापुरुष के समग्र जीवन को कथा-सूत्र में आबद्ध कर इस प्रकार प्रस्तुत किया गया है जो व्यक्ति विशेष के जीवन का आद्वयान न होकर समग्र मानव समाज के जीवन का प्रतिनिधित्व करता है, अन्य रूपों या विधाओं की तुलना में अधिक प्रभावी, गम्भीर, विस्तृत एवं बहु आयामी है, तब विद्वानों, आचार्यों ने उस रूप की भूरि-भूरि प्रशंसा की और उसे काव्य की अन्य विधाओं की तुलना में सर्वोत्कृष्ट होने के कारण महाकाव्य की संज्ञा से अभिहित किया। उस समय से लेकर आज तक भारतीय काव्य-शास्त्र में इसी शब्द का प्रचलन है। काव्य जीवन की व्याख्या है तो महाकाव्य उमका उन्नयन है। काव्य का मूल सौन्दर्य में निहित है तो महाकाव्य उसमें ‘सत्य और शिव’ का भी-दंगम करता है। वस्तुतः महाकाव्य ‘सत्यम्, शिवम् और सुन्दरम्’ का त्रिवेणी है, जिसमें अवगाहन करने से सहृदय सामाजिक रस-दशा को प्राप्त करता है। महाकाव्य की यह विशेषता होती है कि स्वयम् देश-काल की सीमा से मुक्त होता है और उसका पाठक ‘स्व और पर’ के बन्धनों से मुक्त हो जाता है। फलतः ऐसी काव्य-विधा को महाकाव्य कहना सर्वथा ओचित्य की सीमा में आता है। प्राच्य एवं पाश्चात्य मनीषियों ने इसी कारण महाकाव्य के लक्षणों एवं उपलक्षणों को निर्धारित करने में सर्वाधिक श्रम किया है।

महाकाव्य के लक्षण—प्राचीन काव्य-शास्त्रियों ने सर्व-प्रथम इस काव्य विधा को ‘सर्ग बन्ध’ का नाम दिया था किन्तु धीरे-धीरे इस विधा का नाम महाकाव्य हो गया और ‘सर्ग-बन्ध’ हो गया इसका एक लक्षण। भारतीय काव्य-शास्त्र में सर्व प्रथम अग्नि पुराण में महाकाव्य के लक्षण विस्तार से प्रस्तुत किये गये हैं जो इस प्रकार से हैं—

सर्गबन्धो महाकाव्यमारब्धं संस्कृतेन यत् ॥
 तादात्म्यमजहत्तत्र तत्समं नाति दुष्यति ।
 इतिहास-कथोद्भूतमितरद्वा सदाश्रयम् ॥
 मंत्रछूत-प्रयाणाजि-नियतं नातिविस्तरम् ।
 शकचर्याऽति जगत्याऽतिशकचर्या त्रिष्टुभातथा ॥
 पुष्पिताग्रादिभिर्वक्त्राभिर्जनैश्चारुभिः समैः ।
 मुक्ता तु भिन्न वृत्तान्ता नाति संक्षिप्त-सर्गकम् ॥
 अति शकवरिकाष्टम्यामेकं संकीर्णकं परः ।
 मात्रयाऽपरः सर्गः प्राशस्त्येषु च पश्चिमः ।
 कल्पोऽति निन्दितस्तस्मिन् विशेषानादरः सताम् ।
 नगराण्व शैलतु—चन्द्रार्काश्रम-पादपैः ॥
 उद्यान-सलिल क्रीडा—मधुपान रतोत्सवैः ।
 दूती-वचन-विन्यासैरसती-चरिताद्भुतैः ॥
 तमसा मरुताऽप्यन्यैर्विभावैरतिनिभैः ।
 सर्व-वृत्ति-प्रवृत्तं च सर्वभाव-प्रभावितम् ॥
 सर्वं रीति रसैः स्पृष्टं पुष्टं गुण विभूषणैः ।
 अतएव महाकाव्यं तत्कर्त्ता च महाकविः ॥
 वाग्वैदग्ध्य प्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम् ।
 पृथक् प्रयत्न निवर्त्य वाग्विक्रमणि रसाद्वपुः ॥
 चतुर्वर्गफल विश्वव्याख्यात नायकाख्यया ।
 समानवृत्ति-निर्व्यूढः कैशिकी-वृत्ति-कोमलः ॥

अर्थात्—(i) सर्ग रचना को महाकाव्य कहते हैं । इसका प्रारम्भ संस्कृत भाषा से होना चाहिए ।

(ii) महाकाव्य के स्वरूप का त्याग न करते हुए उसी के समान अन्य रचना भी हो (अर्थात् संस्कृत भाषा के अतिरिक्त अन्य भाषा की रचना) तो दूषित नहीं मानी जाती ।

(iii) महाकाव्य का इतिवृत्त ऐतिहासिक होना चाहिए । इसके अतिरिक्त उत्तम आश्रय के आधार वाला इतिवृत्त हो सकता है ।

(iv) उसमें यथास्थान गुप्त मन्त्रणा, युद्ध प्रस्थान, अभियान आदि वा

वर्णन रहना चाहिए किन्तु ये अधिक विस्तृत नहीं होने चाहिए और स्यान् नियत रहना चाहिए ।

(v) महाकाव्य में शनवरी, प्रतिशनवरी, प्रति जगती, त्रिष्टुभ, पुष्पिताश्रदि, वक्त्रादि मनोहर छन्दों का प्रयोग किया जाना चाहिए ।

(vi) सर्ग के अन्त में छन्द परिवर्तित कर देना चाहिए । सर्ग अत्यन्त मक्षिप्त नहीं होने चाहिए ।

(vii) प्रति शनवरी और अष्टि, इन दो छन्दों से एक सर्ग संकीर्ण होना चाहिए और अगला सर्ग मात्रिक छन्दों से संकीर्ण होना चाहिए ।

(viii) उत्तरोत्तर सर्ग अधिकाधिक प्रशस्त अथवा उत्तम होने चाहिए ।

(ix) महाकाव्य में कल्प अत्यन्त निन्दित माना गया है क्योंकि उसमें सज्जन पुरुषों का आदर नहीं होता ।

(x) महाकाव्य में नगर, वन, शैल, ऋतु, चन्द्र, सूर्य, आश्रम पादप, उद्यान, जल क्रीड़ा, मधुपान, रत्युत्सव, दूती वचन-विन्यास, कुलटा नारियो के चरित्र आदि का वर्णन होना चाहिए ।

(xi) महाकाव्य अन्धकार, वायु तथा अन्य विभावादि से अलङ्घन रहना चाहिए ।

(xii) महाकाव्य में सर्वप्रकार की वृत्तियों की प्रवृत्ति होनी चाहिए ।

(xiii) महाकाव्य सभी प्रकार की रीतियों, रमों, गुणों आदि से विभूषित होना चाहिए ।

(xiv) महाकाव्य में धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष, चतुर्वर्ग की प्राप्ति होनी चाहिए ।

(xv) महाकाव्य का नामकरण नायक के नाम पर होना चाहिए ।

(xvi) महाकाव्य कौशिकी वृत्ति के प्रयोग से कोमल रूप धारण करता है ।

(xvii) महाकाव्य में वक्रोक्ति की प्रधानता होने पर भी रस ही उसकी आत्मा होती है ।

अग्निपुराणकार द्वारा प्रदत्त उपर्युक्त लक्षणों से महाकाव्य का अन्तर और बाह्य स्वरूप लगभग स्पष्ट हो जाता है । इसके कुछ लक्षण महाकाव्य की आत्मा का विधान करते हैं; यथा—महाकाव्य में रस योजना, गुणों की पुष्टि, और चतुर्वर्गफल प्राप्ति । शेष लक्षण उसके बाह्य स्वरूप का निर्माण करते हैं । इस प्रमग में इतना अवश्य कहा जा सकता है कि अग्नि-पुराणकार महाकाव्य के इतिवृत्त की मूढ व्याख्या करने में असफल रहा है और उसका छन्दों के प्रति अधिक आग्रह रहा है । अग्निपुराणकार प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप में महाकाव्य में दृश्य-विधान का प्रबल समर्थक प्रतीत होता है । सर्गों के समान विस्तार और उत्तरोत्तर उत्तमता की बात कह कर अग्निपुराणकार अप्रत्यक्ष रूप में कथा के सुष्ठु विकास की भी स्थापना

करता है तथा साथ ही उममें शृंगार रग के प्राधान्य का संकेत भी देता है। रीतिवै
श्रीर वृत्तियों के समायेन का विधान कर उमने गुमंस्कृत, परिमाजित एवं प्रनहन
भाषा के प्रयोग का भी विधान कर दिया है। इस प्रसंग में मेरा मन्तव्य यह है कि
अग्निपुराणकार ने अपने विवेचन से आगे के आचार्यों का मार्ग ही प्रशस्त नहीं किया
है बल्कि महाकाव्य के अधिक गूढ़ लक्षणों को प्रस्तुत करने के लिए उन्हें प्रेरित
भी किया है।

अग्निपुराण के पश्चात् दण्डी का काव्यादर्श, ईशान संहिता, विद्यानाथ का
प्रतापकव्यशोभूपण, मम्मट का काव्य-प्रकाश, हेमचन्द्र का काव्यानुशासन ग्रन्थ विशेष
रूप में उल्लेखनीय हैं। इनमें विश्वनाथ के 'साहित्य-दर्पण' का स्थान सर्वोपरि है।
विश्वनाथ को यह लाभ अवश्य मिला है कि उनके माहित्य मञ्च पर प्रवर्तित होने
तक काव्य का पर्याप्त मात्रा में विवेचन एवं विश्लेषण हो चुका था। विश्वनाथ ने
अपनी सारग्राहिणी प्रतिभा के द्वारा उनके उच्चतम निष्कर्षों के परिपार्श्व में अपने
सम्यक् चिन्तन की सहायता से महाकाव्य के लक्षणों का क्रमबद्ध प्रणाली से सूक्ष्म
विवेचन प्रस्तुत किया है।

दण्डी ने 'काव्यादर्श' में अग्निपुराण का अनुकरण करते हुए भी महाकाव्य
के कुछ नवीन लक्षणों का भी उल्लेख किया है जो इस प्रकार हैं—

- (i) महाकाव्य का प्रारम्भ भगवाचरण, आशीर्वाचन, स्तुति, अथवा कथावस्तु
के निर्देश से होना चाहिए।
- (ii) महाकाव्य में अलंकारों का सम्यक् सन्निवेश होना चाहिए जिससे वह
कल्पान्तर स्थायी रूप ग्रहण कर सके।
- (iii) महाकाव्य का इतिवृत्त विभिन्न वृत्तान्तों से संयुक्त लोकरञ्जनकारी
होना चाहिए।
- (iv) उसने नायक के धीरोदात्तादि स्वरूप का भी संकेत दिया है।
- (v) उसने वियोग शृंगार एवं विवाहादि उत्सवों का महाकाव्य में सन्निवेश
करने का भी विधान किया है।

जहाँ दण्डी ने उपर्युक्त नवीन अवधारणाओं का विधान महाकाव्य में किया
है, वहाँ अग्निपुराणकार के छन्द-विधान को कोई विशेष महत्त्व प्रदान नहीं किया
है। दूसरे महाकाव्य में रस की स्थिति का जितना सशक्त विधान अग्निपुराणकार
ने किया है उतना दण्डी ने नहीं किया। इसका कारण सम्भवतः यह हो सकता है
कि दण्डी अलंकारवादी आचार्य थे। फिर भी सामान्य रूप से 'रस भाव समन्वितम्'
कह कर रस का संकेत अवश्य दिया है। कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि दण्डी
महाकाव्य में उसके कलात्मक पक्ष को अधिक उजागर करते हैं। उनका मूल पाठ
इस प्रकार है—

सर्गवन्धो महाकाव्यमुच्यते तस्य लक्षणम्—
आशीर्नमस्त्रिया वस्तु निर्देशो वापि तन्मुखम् ॥

इतिहास कथोद्भूतमितरद्वा सदाश्रयम् ।

चतुर्वर्गफलोपेतं, चतुरोदात्त नायकम् ॥

नगरार्णव-शैलतु-चन्द्रार्कोदय-वर्णनः ।

उद्यान सलिलश्रीङ्गा-मधुपान रतोत्सवः ॥

विप्रलम्भः विवाहैश्च कुमारोदय वर्णनः ।

मन्त्रघूत-प्रयाणाजि-नायकाभ्युदयरपि ॥

अलंकृतमसक्षिप्तं रस भाव निरन्तरम् ।

सर्गेरनतिविस्तीर्णः श्रव्यवृत्तः सुसन्धिभिः ॥

सर्वत्र भिन्नवृत्तान्तरूपेतं लोकरंजकम् ।

काव्यं कल्पान्तरस्यायि जायते सदलंकृतिः ॥

'दण्डी के पश्चात् 'ईशान-महिता' में महाकाव्य में सर्गों की मर्यादा निर्धारित की गयी है। इसके अनुसार महाकाव्य में कम से कम आठ सर्ग और अधिक से अधिक तीस सर्ग होने चाहिए। मात्र यही विशेषता इस ग्रन्थ की है। 'प्रतापमुद्रयशोभूषण' में दण्डी के काव्य लक्षणों को ही रखा गया है। उसमें किसी भी प्रकार की कोई नवीनता दृष्टिगोचर नहीं होती। यही स्थिति हेमचन्द्र की है। उसने महाकाव्य के लक्षणों को मूल रूप में ही प्रस्तुत किया है।

काव्य-शास्त्र के क्षेत्र में मम्मट ने किञ्चित् नवीनता के साथ महाकाव्य के लक्षणों का निर्दर्शन किया है परन्तु मम्मट पूर्ववर्ती आचार्यों के निष्कर्षों को ग्रहण कर तथा अन्य नवीन लक्षणों का समावेश कर विश्वनाथ कविराज ने 'साहित्य-दर्पण' में महाकाव्य के जो लक्षण प्रस्तुत किये हैं उन्हें पूर्ण मान्यता प्राप्त हुई। आजकल हिन्दी साहित्य में भी साहित्य-दर्पण में प्रदत्त अनेक लक्षणों को ज्यों का त्यों स्वीकार कर लिया गया है। हाँ! उनके द्वारा प्रदत्त महाकाव्य के बाह्य लक्षणों को विशेष महत्व हिन्दी साहित्य में नहीं दिया गया; यथा—उनके सर्ग या वृत्त सम्बन्धी लक्षण अथवा मंगलाचरण आदि। आचार्य विश्वनाथ कविराज के महाकाव्य सम्बन्धी लक्षण इस प्रकार हैं—

सर्गवन्धो महाकाव्य तत्रको नायकः सुरः ॥315॥

सद्वशःक्षत्रियो वापि धीरोदात्त गुणान्वितः ।

एकवंशभवा भूयाः कुलजा बहवोऽपि वा ॥316॥

शृंगारवीरशान्तानामेकोऽङ्गी रस इष्यते ।

अंगानि सर्वेऽपि रसाः सर्वे नाटक सधयः ॥317॥

इतिहासोद्भवं वृत्तमन्यद्वा सज्जनाश्रयम् ।

चत्वारस्तस्य वर्गाः स्युस्तेष्वेकं च फलंभवेत् ॥318॥

आदौ नमस्क्रियाशीर्वा वस्तु निर्देश एव वा ।

क्वचिन्निन्दा खलादीनां सतां च गुणकीर्तनम् ॥319॥

एकवृत्तमयैः पद्यैरवसानेऽन्य वृत्तकैः ।

नातिस्वल्पा नातिदीर्घाः सर्गा अष्टाधिका इह ॥320॥

नानावृत्तमयः क्वापि सर्गः कश्चन दृश्यते ।

सर्गान्ते भाविसर्गस्य कथायाः सूचनं भवेत् ॥321॥

सन्ध्या सूर्येन्दु रजनीप्रदोषध्वान्त वासराः ।

प्रातर्मध्याह्न-मृगया शैलतुं वन सागराः ॥322॥

संभोग विप्रलम्भौ च मुनि स्वर्गं पुराध्वराः ।

रणप्रयाणोपयम-मन्त्र पुत्रोदयादयः ॥323॥

वर्णनीया यथायोग्य सांगोपागा अमीइह ।

कवेर्वृत्तस्य वा नाम्ना नायकस्येतरस्य वा ॥324॥

नामास्य सर्गोपादेय-कथया सर्गं नाम तु ।

अस्मिन्नाप्ये पुनः सर्गा भवन्त्याख्यान संज्ञकाः ॥325॥

अर्थात्—महाकाव्य सर्गबन्ध होता है और उसका नायक, देव, अथवा सद्बल मे उत्पन्न क्षत्रिय होता है जो धीरोदात्त नायक के गुणों से अलंकृत हो। इसमें एक कुल में ही उत्पन्न राजाओं के चरित्र का चित्रण किया जाता है। शृंगार, वीर और शान्त रसों में से कोई एक रस अग्री रस के रूप में समायोजित किया जाता है और अग रूप में अन्य समस्त रसों की योजना की जाती है। महाकाव्य की कथावस्तु में समस्त नाटक-सन्धियों का संगुम्फन किया जाता है। महाकाव्य का इतिवृत्त इतिहास प्रसिद्ध होना चाहिए अथवा किसी अन्य सज्जन पुरुष से सम्बद्ध होना चाहिए। महाकाव्य में चतुर्वर्गफलों में से किसी एक फल की सिद्धि या प्राप्ति का विधान होना चाहिए। महाकाव्य का प्रारम्भ नमस्कार (मंगलाचरण), आशीर्वाचन अथवा वस्तु के निर्देश से होना चाहिए। तत्पश्चात् दुष्ट पुरुषों की निन्दा और सज्जन पुरुषों के गुणों के मकीर्तन का विधान किया जाना चाहिए। एक सर्ग में एक ही छन्द का प्रयोग किया जाना चाहिए किन्तु सर्ग के अन्त में वृत्त को परिवर्तित कर देना चाहिए। समस्त सर्ग न तो अत्यन्त छोटे और न ही अत्यन्त विस्तृत होने चाहिए और उनकी संख्या षाट से अधिक होनी चाहिए। कुछ महाकाव्यों में अनेक छन्दोपुन

सर्ग भी होते हैं। सर्ग के अन्त में भावी सर्ग की कथा की सूचना का विधान होना चाहिए। संध्या, सूर्य, चन्द्र, रात्रि, प्रदोय, अन्धकार, दिन, प्रातः काल, मध्याह्न, मृगया, पर्वत, ऋतु, वन-उपवन, सागर, सम्भोग, विप्रयोग, मुनि, स्वर्ग, नगर, यज्ञ, सग्राम यात्रा, विवाह, सामाज्युपायचतुष्टय, पुत्र जन्म आदि का सागोपाग अथवा यथावश्यकता वर्णन किया जाना चाहिए। महाकाव्य का नामकरण, कवि के नाम पर, वर्ण्य विषय-सामग्री के आधार पर अथवा अन्य किसी आधार पर किया जाना चाहिए। महाकाव्य में सर्ग में वर्णित विषय-वस्तु के आधार पर सर्गों का नाम भी रखा जाना चाहिए। प्राचीन ऋषियों द्वारा वर्णित सर्गबन्ध प्रकार आख्यान में भी विभाजित किया जाता है।

साहित्य-दर्पणकार द्वारा वर्णित महाकाव्य के लक्षणों के आधार पर महाकाव्य के निम्नलिखित तत्त्वों का निर्धारण किया जा सकता है—(1) कथावस्तु, (2) नायक एवं चरित्र चित्रण, (3) रस, (4) छन्द, (5) दृश्य-विधान, (6) नाम और (7) फल।

हिन्दी साहित्य में लिखे गये महाकाव्यों के विवेचन एवं विश्लेषण के लिए महाकाव्य के तत्त्वों के अन्तिम निर्धारण से पूर्व यह अत्यन्त आवश्यक है कि हम पाश्चात्य विद्वानों के महाकाव्य सम्बन्धी लक्षणों का भी परिचय प्राप्त कर लें। कारण स्पष्ट है कि हमारे आधुनिक महाकाव्य जितने प्राचीन भारतीय महाकाव्यों से प्रभावित हैं उतने ही पाश्चात्य महाकाव्यों के लक्षणों से भी प्रभावित हुए हैं। फलतः उक्त महाकाव्यों के विवेचन के लिए हमें भारतीय एवं पाश्चात्य महाकाव्य-लक्षणों के समवेत रूपों के आधार पर किन्हीं तात्त्विक सिद्धान्तों की स्थापना करनी होगी, तभी हम अपने आधुनिक महाकाव्यों के साथ न्याय कर पाएँगे अन्यथा हमारी स्थापनाएँ एकांगी बन कर रह जाएँगी।

महाकाव्य सम्बन्धी पाश्चात्य स्थापनाएँ

जिस प्रकार भारतीय काव्य-शास्त्र में भरत का नाम सर्वोपरि है उसी प्रकार पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में अरस्तू का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में 'एपिक' शब्द महाकाव्य का पर्यायवाची माना जा सकता है। 'एपिक' शब्द का विकास 'एपोस' से हुआ है, जिसका अर्थ होता है 'शब्द' किन्तु कालान्तर में इस शब्द का प्रयोग कथा-काव्य के लिए किया जाने लगा। अरस्तू यद्यपि काव्य में नाटक (त्रागिडी) को सर्वोपरि मानते हैं तो भी एपिक (महाकाव्य) को भी सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण रचना स्वीकार करते हैं। अरस्तू ने महाकाव्य के लक्षणों का चित्रण इस प्रकार किया है—

(i) अरस्तू के अनुसार जो नियम त्रासदी के लिए अपेक्षित हैं उन्हीं नियमों की अनुपालना महाकाव्य में भी की जानी चाहिए।

(ii) महाकाव्य उदात्त व्यापार का काव्यमय अनुकरण होना चाहिए जो श्वेत गम्भीर, पूर्ण, चरुणात्मक एवं गुन्दर जैसी में रचा गया हो ।

(iii) जिसमें आद्यन्त एक ही छन्द हो ।

(iv) जिसमें घासदी की तरह कथानक आदि, मध्य, अवमानयुत हो ।

(v) जिसके चरित्र श्रेष्ठ हों एवं कथा स्वाभाविक हो ।

(vi) महाकाव्य में अलौकिक एवं चमत्कारपूर्ण दैवीय घटनाओं का समावेश किया जा सकता है किन्तु यह ध्यान रखा जाना चाहिए कि वे अस्वाभाविक न हो जाएँ ।

(vii) महाकाव्य में सत्य के शाश्वत स्वरूप का उद्घाटन किया जाता है ।

घरस्तू के कथनों का अंग्रेजी अनुवाद कुछ इस प्रकार में उपलब्ध होता है—

(i) Epic poetry agrees so far with Tragic as it is imitation of great characters and actions by means of words.¹

(ii) The Poet should prefer impossibilities which appear Probable to such things, as though possible, appear improbable, Far From Producing a plan made up of improbable incidents, he should, if possible, admit no one Circumstance of that kind or, if he does it, it should be Exterior to the action itself.

(iii) But the Epic imitation, being narrative admits of many such simultaneous incidents, properly related to the subject which swell the Poem to a considerable size.

—हिन्दी महाकाव्य सिद्धान्त एवं मूल्यांकन, पृष्ठ 16, 17, पर उद्धृत

घरस्तू के पश्चात् अनेक विद्वानों ने एपिक (महाकाव्य) पर अपने विचार प्रकट किये हैं जिनमें ली वस्मु, लार्ड क्रैम्स, हाव्स, वावरा, एन. एबर क्रॉवे, टिलीयार्ड, कैसल वेरो, वेकरनेजल, आदि का नाम उल्लेखनीय है । इनमें भी टिलीयार्ड और हिगेंस ने महाकाव्य के स्वरूप पर विशेष रूप से प्रकाश डाला है । टिलीयार्ड के अनुसार—

(i) महाकाव्य की प्रथम आवश्यकता है उत्तमकोटि की गम्भीरता किन्तु सरल रचना ।

(ii) महाकाव्य की दूसरी आवश्यकता को व्यापकत्व, बहुआयामत्व गतिश्रार जैसी अस्पष्ट शब्दावली में व्यक्त किया जा सकता है ।

(iii) महाकाव्य में मानवीय भावनाओं और विश्वामो का अलौकिक चित्रण मानव मध्यता को विकसित करने में महयोगी होना चाहिए ।

(iv) महाकाव्य में समसामयिक मानव-समुदाय की भावनाओं की अभिव्यक्ति होनी चाहिए । हाथ्य महाकाव्य को केवल राष्ट्रीय भावनाओं की अभिव्यक्ति तक

1. हिन्दी महाकाव्य सिद्धान्त एवं मूल्यांकन पृष्ठ 16, 17 पर उद्धृत ।

मोहित रखना नहीं चाहते। उनके अनुसार महाकाव्य समसामयिक मानव-ममुदाय की भावनाओं का प्रतिनिधि होना चाहिए।

(v) सच्चा महाकाव्य बीरतामूलक प्रभाव को जन्म देता है।

(vi) महाकाव्यकार को जीवन की सर्वांगीण व्याख्या इस प्रकार प्रस्तुत करनी चाहिए कि उससे उसकी वारतयिक एवं सच्ची प्रतिभा का भान लोगों को हो और वे चाहें कि लेखक अपनी बात कहता चले।

टिलीपाई ने महाकाव्य के लक्षणों को प्रस्तुत करते हुए सर्वाधिक बल इस पर दिया है कि महाकाव्य मार्गजनीन एवं सार्वभौम होना चाहिए और उसमें सत्कालीन समाज की भावनाओं का, विश्वासों का सर्वाङ्गीण चित्र प्रस्तुत होना चाहिए जो अलौकिक एवं चमत्कारपूर्ण तों हो किन्तु अविवशनीय न हो।

प्रसिद्ध दार्शनिक 'हीगल' ने भी प्रसंगवश महाकाव्य पर विचार किया और उसके लिए अनेक लक्षणों का विधान किया है। उनके अनुसार—

(i) महाकाव्य में लेखक अपने 'स्व' को प्रतिष्ठित रखते हुए उसकी रचना इस प्रकार करे कि उसका आधार सार्वभौम एवं सार्वजनिक बना रहे।

(ii) महाकाव्य का नायक मानव भावनाओं का प्रतिनिधि एवं सार्वभौम गुणों में समन्वित होना चाहिए जो अपनी चेतन-सत्ता के बाधनों को पार कर सार्वभौम सत्ता में अपने आपको विनियम कर दे।

उपर्युक्त दोनों लक्षण महाकाव्य के इतिवृत्त और नायक के चरित्र पर प्रकाश डालते हैं, जिनसे हम यह निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि हीगल के अनुसार महाकाव्य काव्य की वह विधा है जो देशकाल के बन्धनों को विछिन्न करती हुई विग्व मानवता का प्रतिनिधित्व करने में सक्षम हो। वह सार्वभौमिक, सार्वकालिक और सार्वजनीन रचना होनी चाहिए।

हिन्दी-साहित्य के कुछ आलोचकों ने भी महाकाव्य के सम्बन्ध में अपने विचार व्यक्त किये हैं जिनमें आचार्य शुक्ल, बाबू श्यामसुन्दर दाग, बाबू गुलाबराय और डॉ. नगेन्द्र के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। आचार्य शुक्ल के अनुसार, 'महाकाव्य के आवश्यक अंग हैं—इतिवृत्त, वस्तु-व्यापार वर्णन, भाव-व्यञ्जना और संवाद। इनमें भी आप 'मार्मिक स्थलों के मर्मस्पर्शी चित्रण' को अधिक महत्त्व देते हैं। साथ ही प्रसंगानुकूल भाषा की महत्ता पर भी जोर देते हैं।¹

डॉ. श्यामसुन्दर के अनुसार 'महाकाव्य में एक महत् उद्देश्य का होना अनिवार्य है। संस्कृत के साहित्य-शास्त्रों में महाकाव्य के आकार-प्रकार और वर्णन विषय के सम्बन्ध में बड़ी जटिल और दुरूह व्याख्याएँ की गयी हैं जिनका आधार

1. आचार्य शुक्ल, हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ 131.

लेकर लिखने में बहुत से महाकाव्यों के शरीर अब मंचटित हो गये हैं; पर उन्हें बहुत धोड़े से ऐसे हैं जो आत्मा के किसी उदात्त आशय, सभ्यता के किसी युग-प्रवर्तक सघर्ष अथवा समाज की किसी उद्वेगजनक स्थिति को लेकर किसी प्रवाण विचारक या कवि द्वारा लिखे गये हों; जिन्हें जातीय इतिहास में अनिवार्य स्थान मिल सके। रामायण, महाभारत, रामचरित मानस आदि की बोटि के सत्त्वे महाकाव्य शताब्दियों में दो-एक लिखे जाते हैं।¹ डॉ. श्यामसुन्दर के उपर्युक्त बयन से यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि ये महाकाव्य में, महत् उद्देश्य, उदात्त आशय, सभ्यता के युग-प्रवर्तक सघर्ष और समाज की उद्वेगजनक स्थिति के विषय को महत्त्व देते हैं।

बाबू गुलाबराय ने जातीय जीवन के उदात्त कार्यों पर बल देते हुए महाकाव्य का लक्षण इस प्रकार निर्धारित किया है—महाकाव्य वह विषय-प्रधान काव्य है जिसमें अपेक्षाकृत बड़े आकार में जाति में प्रतिष्ठित और लोक-प्रिय नायक के उदात्त कार्यों द्वारा जातीय भावनाओं, आदर्शों और आकांक्षाओं का उद्घाटन किया जाता है।²

डॉ. नगेन्द्र ने पाश्चात्य एवं प्राच्य आचार्यों के मन्तव्यों में निष्कर्ष निकालते हुए महाकाव्य के मूलभूत तत्त्वों की स्थापना करने का प्रयास किया है। आपका कथन है कि 'मैं महाकाव्य के उन्ही मूल तत्त्वों को लेकर चलूँगा जो देश-काल-सापेक्ष नहीं हैं, जिनके अभाव में किसी भी देश अथवा युग की कोई रचना महाकाव्य नहीं बन सकती और जिनके सद्भाव में परम्परागत शास्त्रीय लक्षणों की बाधा होने पर भी किसी कृति को महाकाव्य के गौरव से वञ्चित नहीं किया जा सकता। ये मूल तत्त्व हैं—(i) उदात्त कथानक, (ii) उदात्त कार्य अथवा उद्देश्य, (iii) उदात्त चरित्र, और (iv) उदात्त भाव और उदात्त शैली।'³

पूर्व वर्णित समस्त आचार्यों के विचारों को दृष्टिगत रखते हुए आधुनिक परिप्रेक्ष्य में महाकाव्य की परिभाषा और उसके लक्षणों का निर्धारण करने का प्रयास इन पृष्ठों में किया जाएगा। महाकाव्य मूलतः काव्य है। अतः उसमें उन तत्त्वों का सन्निवेश तो होगा ही जो काव्य के मूलभूत तत्त्व हैं। फलतः उनका पिष्ट वेष्टण करना समीचीन नहीं कहा जा सकता। उदाहरणार्थ बाबू श्यामसुन्दर दास का उदात्त उद्देश्य, डॉ. नगेन्द्र का उदात्त भाव और उदात्त शैली आदि लक्षण ऐसे ही हैं, जिनको महाकाव्य के प्रमग में गिनाने की कोई आवश्यकता नहीं है क्योंकि यह तो स्वतः काव्य की ही मूल धारणा है। उपर्युक्त लक्षणों के अभाव में

1. श्यामसुन्दर दाम, साहित्यालोचन, पृष्ठ 94-95.

2. काव्य के रूप, पृष्ठ 89.

3. डॉ. नगेन्द्र के सर्वश्रेष्ठ निबन्ध, पृष्ठ-135.

वह महाकाव्य तो क्या, काव्य ही नहीं रह जाएगा। महाकाव्य के प्रसंग में हमें उन विशेषताओं का ध्यान करना चाहिए जो उसे काव्य की अन्य विधाओं की तुलना में पृथक् एवं विशिष्ट विधा का स्थान प्रदान करते हैं। मेरी दृष्टि में गद्य-काव्य में जो स्थान उपन्यास का है, पद्य काव्य में वही स्थान महाकाव्य का है। इन दोनों विधाओं का पार्यवय छन्द पर निर्भर करता है। एक छन्दोविहीन रचना है और दूसरी छन्दयुक्त रचना है। इस पर प्रश्न यह उपस्थित होता है कि क्या किसी उपन्यास को उसी रूप में जिस रूप में वह है छन्दोबद्ध कर दिया जाए तो वह महाकाव्य हो जाएगा? उत्तर होगा—नहीं! क्योंकि इनके पार्यवय का एक तत्त्व और है और वह है:—कथावस्तु—चयन और उमका संगठन। दोनों ही विधाओं में यद्यपि कथावस्तु का होना एक अनिवार्य आवश्यकता है किन्तु कथावस्तु के चयन और उसके गठन में अन्तर है। उपन्यास की कथावस्तु चाहे ऐतिहासिक हो, चाहे काल्पनिक, उसमें सामयिकता का प्राधान्य रहता है और रहना चाहिए, जबकि महाकाव्य के कथानक में सामयिकता प्रासंगिक होती है और सार्वभौमता का प्राधान्य रहता है। यदि कोई उपन्यासकार अपने कथानक में इस तत्त्व की प्रधानता स्थापित कर देता है तो निश्चय ही वह गद्य शैली में लिखित महाकाव्य ही होगा। बाणभट्टकृत कादम्बरी को प्रमाणस्वरूप प्रस्तुत किया जा सकता है। अतः स्पष्ट है कि महाकाव्य का दूसरा विशिष्ट तत्त्व है उसका कथानक। महाकाव्य का तीसरा वैशिष्ट्य है उसमें निहित रस योजना या भाव-व्यञ्जना। मैं जिस अर्थ में 'भाव-व्यञ्जना' शब्द का प्रयोग कर रहा हूँ वह डॉ. नगेन्द्र के उदात्त भाव से भिन्न है। मेरा यह मन्तव्य है कि महाकाव्य ही एक ऐसी विधा है जिसमें मानव-जीवन के समस्त प्रकार के भावों, उद्वेगों, मनोवेगों को समग्र रूप में एक साथ व्यक्त करने का अवकाश रहता है। यह स्थिति काव्य की अन्य विधाओं में पूर्णतया सम्पन्न नहीं हो सकती। कारण स्पष्ट है—मुक्तक काव्य एक समय में एक ही भाव की व्यञ्जना कर सकता है। नाटक में उसका दृश्य-तत्त्व बाधक है और उपन्यास में उसकी शैली एवं कथानक का चयन बाधक है। उधर खण्ड काव्य और कहानी एक देशीय होने हैं अर्थात् उनमें समग्रता का अभाव रहता है। महाकाव्य का चौथा वैशिष्ट्य है उसका 'नायक'। उपन्यास का 'नायक' साधारण और विशिष्ट दोनों प्रकार का हो सकता है जबकि मच्चे और कालजयी महाकाव्य का नायक भी कालजयी और समाज तथा संस्कृति का प्रतिनिधि ही नहीं अपितु समस्त मानव समाज का प्रतिनिधि होता है। एक तो उमका चरित्र ही महान् होता है, दूसरे, वह कवि-कल्पना का स्पर्श पाकर और भी चमक उठता है। ऐसे व्यक्तित्व यदा-कदा ही जन्म लेते हैं और युग निर्माता बन जाते हैं। पंचम और अन्तिम वैशिष्ट्य यह है कि महाकाव्य का लेखक विचक्षण प्रतिभा का धनी होता है। वह सत् और असत्, अच्छाई और बुराई, उत्थान और पतन, राग और द्वेष आदि की समान अनुभूति करने में सक्षम होता है। वह अपने आसक्ति राम के चरित्र में ढाल सकता है तो वह रावण के रूप में प्रस्तुत होने की

क्षमता रखता है। वह जितनी क्षमता से शृंगार रस की मृष्टि कर सकता है, उतनी ही क्षमता से शान्त रस को भी भवतरित कर सकता है। कहने का तात्पर्य यह है कवि बहुभाषायी एक चहुँभुगी प्रतिभा का धनी होकर ही बहु भाषायी महाकाव्य का मर्जन कर सकता है।

उपर्युक्त समस्त भावगन के पश्चात् हम महाकाव्य को इस प्रकार परिभाषित कर सकते हैं—महाकाव्य लोक-विश्रुत कथानक में भावद्वय देश-काल निरपेक्ष वह रचना है, जिसमें विश्व-मानवता के भावों एवं विश्वामों का प्रतिनिधित्व करने की क्षमता रखने वाले किसी महत् व्यक्ति को चित्रित किया जाता है। महत् व्यक्ति से मेरा तात्पर्य उस चरित नामक से है, जिसके जीवन के उत्थान-पतन, सुख-दुःख विश्व सस्कृति के उत्थान-पतन और विश्व मानव के सुख-दुःख के परिचायक होते हैं। इस आधार पर महाकाव्य के निम्नलिखित तत्त्वों का निर्धारण किया जा सकता है—

- (i) इतिहास एवं लोक विश्रुत कथानक,
- (ii) धीरोदात्त नायक,
- (iii) भावानुकूल भाषा एवं छन्द,
- (iv) सार्वभौम भाव-व्यञ्जना,
- (v) समुचित दृश्य-विधान अथवा वस्तु-व्यापार वर्णन।

मैं समझता हूँ कि उपर्युक्त तत्त्वों के सन्निवेश से विनिर्मित किसी भी रचना को बिना किसी हिचकिचाहट के महाकाव्य की श्रेणी में परिगणित किया जा सकता है। इस प्रसंग में इतना और कह देना बाञ्छनीय होगा कि उपर्युक्त समस्त तत्त्वों का महाकाव्य में इस प्रकार सन्निवेश किया जाना चाहिए कि वह कृति समग्रता में पूर्णता के भाव को प्रकट करने में समर्थ हो सके। उसमें बिखराव न हो।

इतिहास एवं लोक विश्रुत कथानक

महाकाव्य के कथानक का चयन पुराण या इतिहास से ही किया जाना चाहिए क्योंकि मानव-ममुदाय संस्कारों का पुतला होता है। उसकी अपने पूर्वजों और पुराण-पुरुषों के प्रति आस्था होती है। कवि उनका आधार लेकर विश्व मानवता को किसी भी दिशा में उन्मुख कर सकता है। यदि लेखक अमित प्रतिभावान् है तो वह प्राचीन इतिवृत्त को नवीन रूप में प्रतिष्ठित कर सकता है। रामायण के मर्षादा पुरुषोत्तम राम को पूर्ण ब्रह्म राम के रूप में प्रतिष्ठित करने का श्रेय क्या महात्मा तुलसीदास को नहीं जाता है। इतिवृत्त पौराणिक एवं लोक-विश्रुत होने के कारण ही ऐसा सम्भव हो पाया। यदि तुलसी किसी काल्पनिक चरित्र से ऐसा करते तो समाज उसे कदापि स्वीकार नहीं करता। इसके विपरीत मोहनलाल द्विवेदी ने बापू को भवतार के रूप में चित्रित करने का प्रयास तो सफल किया है किन्तु वे जन-मानस में इसे इसी रूप में नहीं उतार पाये क्योंकि बापू के

प्रति श्रद्धा और सम्मान होते हुए भी लोग उक्त धारणा को संस्कार-रूप में अपने कर्म में स्थापित नहीं कर पाये थे। अतः निश्चित है कि महाकाव्य के लिए इतिवृत्त के चयन में अत्यन्त चातुर्य एवं नवोन्मेष शालिनी प्रतिभा की आवश्यकता होती है। इसीलिए प्राच्य एवं पाश्चात्य जगत् के प्राचीन मनीषियों ने 'विश्रुत' शब्द पर अत्यधिक बल दिया है, क्योंकि कोई भी इतिवृत्त तब तक लोक-विश्रुत नहीं हो पाता, जब तक कि उसके प्रति मानव-संस्कार स्थापित नहीं हो जाते। ऐसे संस्कार ऐतिहासिक या पौराणिक इतिवृत्तों के प्रति ही प्रतिष्ठित होते हैं।

कथानक की दूसरी आवश्यकता है उसके संगठन की क्योंकि महापुरुषों का इतिवृत्त समाज-सापेक्ष होता है। उसमें उसका जीवन ही समाहित नहीं होता बल्कि समाज-सापेक्ष विभिन्न इतिवृत्त एवं घटनाएँ भी उस इतिवृत्त के साथ जुड़ी हुई होती हैं। उन्हें सुसंगठित एवं शृंखलाबद्ध रूप में प्रस्तुत करना ही कवि की मेधा का महत्वपूर्ण कार्य होता है। तीसरे, कवि कल्पना से सम्भूत घटनाएँ एवं विचार भी उसमें समाहित किये जाते हैं, जिससे कथानक में पूर्णता आ जाए और वह सार्वभौम रूप धारण कर सके। इसके लिए भारतीय आचार्यों ने कार्यावस्थाओं, अर्थप्रवृत्तियों और सन्धियों का विधान किया है तो पाश्चात्य आचार्यों ने कार्यावस्थाओं, एकान्विति, पूर्णता, सम्भाव्यता जैसे नियमों की स्थापना की है। इसका कारण यह है कि ऐसा होने पर महाकाव्य का पाठको पर समय रूप में एक स्थायी प्रभाव पड़ेगा। भिन्न-भिन्न परिस्थितियाँ एक रूपा होकर एक रूप में ही पाठको को समार्ग की ओर प्रसरण कर सकेंगी। अतः स्पष्ट है कि कथानक सुसंगठित होकर समान प्रवाह में अपने उद्देश्य की ओर अग्रसर हो, इसकी व्यवस्था कवि को महाकाव्य में करनी चाहिए।

(II) धीरोदात्त नायक

धीरोदात्त नायक में जहाँ प्राचीन आचार्यों द्वारा निर्धारित गुणों का समावेश हो जाता है, वहाँ आधुनिक परिप्रेक्ष्य में इसका यह भी तात्पर्य है कि नायक सत्प्रवृत्तियों का प्रतीक हो। 'सत् एवं असत्' शब्द परस्पर सापेक्ष हैं। अतः स्पष्ट है कि सत्प्रवृत्ति की सम्पुष्टि के लिए महाकाव्य में असत्प्रवृत्ति के पात्रों की सृष्टि करनी होगी और अन्ततः असत् पर सत् की विजय प्रदर्शित करनी होगी। इस प्रकार 'नायक' का महाकाव्य में महत्त्व बढ़ जाता है, क्योंकि उसके व्यक्तित्व के अनुरूप उसके पक्ष या विपक्ष के अनेक पात्रों की सृष्टि करना लेखक के लिए अनिवार्य हो जाएगा। फलतः महाकाव्य में पात्रों के चारित्रिक विकास पर भी उतना ही बल दिया जाना चाहिए, जितना कथावस्तु के विकास और उसके संगठन पर दिया जाता है। 'चरित्र' ही महाकाव्य का वह अंग है, जो अपने वचनों एवं कृत्यों से पाठको पर स्थायी प्रभाव डालता है। दूसरे, महाकाव्य की रचना किसी न किसी महत् उद्देश्य एवं विचारधारा को लेकर की जाती है और उसकी अभिव्यक्ति लेखक नायक के

माध्यम से ही करता है। इसलिए यह आवश्यक है कि नायक गीन, शक्ति और मोन्दर्य का भण्डार हो और जन-जीवन के लिए आदर्श बनने की क्षमता रखता हो। 'मानस' का 'राम' इसी प्रकार का नायक है। कुछ आधुनिक आचार्यों का अभिमत है कि महाकाव्य का नायक कोई भी व्यक्ति हो सकता है। यह मत उचित नहीं है। जैसा कि मैंने इन्द्रिय के प्रसंग में कहा है कि महाकाव्य का नायक वही व्यक्ति होना चाहिए, जिसके प्रति उसके उच्च गुणों से धनीभूत मस्कारों के कारण मानव-मन में श्रद्धा एवं आस्था हो। नायक यदि हमारी आस्था का विषय नहीं होगा तो महाकाव्य अपने उद्देश्य में असफल हो जाएगा और उपन्यास तथा महाकाव्य में केवल पद्यत्व और गद्यत्व का ही अन्तर रह जाएगा, जो कोई मौलिक अन्तर नहीं है जबकि प्रायः सभी मनीषी यह स्वीकार करते हैं कि सात्त्विक दृष्टि से उपन्यास और महाकाव्य काव्य की दो पृथक् विधाएँ हैं और उनका अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व है।

महाकाव्य का नायक मानव तो हो किन्तु उसमें अलौकिकता का समावेश भी किया जाना चाहिए। उसमें जहाँ तक सम्भव हो मानवीय दुर्बलताओं का सन्निवेश नहीं किया जाना चाहिए। यदि नायक में मानवीय दुर्बलताओं का सन्निवेश किया जाएगा तो वह कालजयी महाकाव्य नहीं बन पाएगा। जहाँ तक अलौकिकता के समावेश का सम्बन्ध है, वह समावेश उसी सीमा तक ही होना चाहिए जिस सीमा तक वह असम्भव न दिखाई दे।

(III) भावानुकूल भाषा एवं छन्द विधान

महाकाव्यकार का भाषा पर अप्रतिम अधिकार होना चाहिए तथा छन्द के स्वरूप और उसकी अभिव्यञ्जना शक्ति का भी उसे पूर्ण ज्ञान रहना चाहिए। किस भाव की अभिव्यक्ति में किस प्रकार की शब्द योजना हो, जिससे सम्बद्ध भाव साकार रूप धारण कर सके और साथ ही उसे कौन से छन्द में रखा जाए, जिससे वह अधिकाधिक प्रभावी हो सके। यह जानना आवश्यक है। आधुनिक आचार्यों ने 'पृथ्वीराज रासो' की इस आधार पर भूरि-भूरि प्रशंसा की है कि लेखक इस तथ्य के प्रति पूर्णतः सजग था कि किस प्रसंग में कौनसा छन्द अधिक प्रभावी रहेगा और वहाँ पर उसने उसी छन्द का प्रयोग किया है। कामायनी महाकाव्य की भी यह विशेषता है। हाँ! इस प्रसंग में यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि भावानुकूल छन्द-परिवर्तन महाकाव्य का अनिवार्य तत्त्व नहीं है। हाँ! उसका छन्दोबद्ध होना अनिवार्य है। अनेक मेधावी कवि किसी एक या दो छन्दों के माध्यम से भी विभिन्न भावों की अद्भुत सृष्टि करने में सक्षम होते हैं।

जहाँ तक 'भाषा' का सम्बन्ध है, महाकाव्य की भाषा प्राञ्जल, परिष्कृत और परिमार्जित तो हो ही, वह उदात्त भी होनी चाहिए। उदात्त भाषा ही उदात्त दृष्टिबद्ध और उदात्त चरित्रों का सम्यक् निर्वहन कर सकेगी—ऐसी मेरी मान्यता है।

उदात्त भाषा का तात्पर्य कठिन सामाजिक या अप्रचलित शब्दावली के प्रयोग में नहीं है बल्कि भाव विशेष को या परिस्थिति-विशेष को व्यक्त करने के लिए उसके अनुरूप प्राञ्जल शब्दावली का प्रयोग ही उदात्त भाषा कहलाएगी। अर्थगाम्भीर्य और भाव चित्र प्रस्तुत कर सकने की क्षमता वाली तथा अनायास ही आए अलंकारों से संस्कृत, गुण, रीति वृत्ति के सहयोग से छविमान भाषा का नाम ही उदात्त भाषा है। कभी-कभी सरल एवं सामान्य भाषा में भी विचक्षण मेधा के धनी कवि उच्चतम भावों की बड़ी सफल अभिव्यक्ति कर देते हैं। ऐसे प्रसंग में वह भाषा भी उदात्त भाषा की श्रेणी में ही परिगणित होगी यथा—

स्याम गौर किमि कहौ बखानी ।

गिरा अनयन नयन विनु बानी ।

(रामचरित मानस वा. काण्ड 228/1)

इसी प्रकार की शब्दावली है।

(IV) सार्वभौम भाव-व्यञ्जना

सार्वभौम भाव-व्यञ्जना से मेरा तात्पर्य यह है कि महाकाव्य में उन समस्त भावों, उद्देश्यों, मनोवैशेषों, अनुभूतियों की व्यञ्जना की जानी चाहिए, जो सार्वभौम मानवता के साथ सहज रूप में तरंगितमान रहती हैं। पात्रों के ईर्ष्या द्वेष, राग, ममता आदि की अभिव्यञ्जना मंकीर्ण न होकर विस्तृत क्षेत्र और उदात्त उद्देश्य के आधार पर होनी चाहिए। पात्रों के राग-द्वेष, विशेषतः नायक के राग-द्वेष उसके व्यक्तिगत स्वार्थ या दलगत स्वार्थ पर आधारित न होकर एक महत् मानव संस्कृति के उत्थान या पतन के परिप्रेक्ष्य में होनी चाहिए। उसका क्षेत्र इतना विस्तृत होना चाहिए जिसमें ममस्त मानवता को समाविष्ट किया जा सके। राम रावण से युद्ध इसलिए नहीं करता कि उसने सीता का, राम की पत्नी का अपहरण किया है बल्कि इसलिए करता है कि रावण ने अकेले में एक नारी का असहाय अवस्था में अपहरण किया है जो मानवीय मूल्यों के विपरीत किया गया कार्य है। इसी प्रकार रावण-वध व्यक्तिगत स्वार्थ का परिणाम न होकर मानवीय मूल्यों की पुनःस्थापना का परिणाम है, जिन्हें राक्षस लोग विनष्ट कर देना चाहते थे। या यों कहिए कि स्वच्छन्द, निरंकुश एवं असत् प्रवृत्तियों के निरोध का परिणाम है। इसी आधार पर रामचरित-मानस की भाव-व्यञ्जना राम और सीता अथवा रावण और मन्तोदरी के भावों की व्यञ्जना नहीं अपितु सार्वभौम पुरुष तथा नारी और उनकी मत् एव अमत् प्रवृत्तियों की व्यञ्जना है और यही महाकाव्य की सार्वभौम भाव-व्यञ्जना कहलाती है। राम के अवतार की मानस में जो व्याख्या प्रस्तुत की गई है, वह उनकी सार्वभौमिकता की ही अभिव्यञ्जना है। गीता और मानस में इस तथ्य का पूर्णतया उद्घाटन किया गया है। गीता का कुण्ड धर्म की रक्षा के लिए अन्तर्हित

होता है, जबकि मानस का राम 'सज्जनो' की रक्षा के लिए अवतार धारण करता है; यथा—

यदा-यदा हि धर्मस्य ग्लानिर्भवति भारत ।

अभ्युत्थानमधर्मस्य तदात्मानं सृजाम्यहम् ॥

(श्रीमद्भगवद् गीता)

जब-जब होइ धरम कै हानी । बाढ़हि असुर अधम अभिमानी ॥

करहि अनीति जाइ नहि बरनी । सीदहि विप्र धेनु सुर धरनी ॥

तब तब प्रभु धरि विविध सरीरा । हरहि कृपानिधि सज्जन पीरा ॥

(रामचरित-मानस)

उक्त पक्तियों से स्पष्ट है कि उदात्त नायक की दृष्टि संकुचित नहीं होती। उसका उद्देश्य महान् होता है और उसी महान् उद्देश्य के परिप्रेक्ष्य में महान् कवि देश-काल के बन्धनों से मुक्त सार्वभौम भावों की इस प्रकार अभिव्यञ्जना करता है कि सम्यक् कृति किसी एक देश, जाति या एक युग की धरोहर न रह कर सार्वभौम, सार्वकालिक एवं सार्वजनीन अमर कालजयी रचना का स्वरूप धारण कर लेती है। उनमें उन मानव-मूल्यों के भाव-मुक्ता इस प्रकार पिरोये जाते हैं कि उनकी प्रासंगिकता सार्वभौमिक और सार्वकालिक हो जाती है।

(V) समुचित दृश्य-विधान या वस्तु-व्यापार वर्णन

कथा-निबद्ध काव्य होने के कारण महाकाव्य की शैली वर्णनात्मक होती है। कथा-प्रवाह में अनेक स्थितियाँ एवं स्थल ऐसे आते हैं जिनका वर्णन आवश्यक हो जाता है। कवि को ऐसे अवसरों की उपेक्षा नहीं करनी चाहिए बल्कि उनका अत्यन्त मनोयोग से मर्मस्पर्शी चित्रण करना चाहिए। ऐसा करने से जहाँ एक ओर कथा-वस्तु में रोचकता आ जाती है, वहाँ दूसरी ओर ऐसे चित्रण पात्रों के चरित्र को प्रकाशित करने में सहयोग प्रदान करते हैं। इससे कथावस्तु और पात्रों के चरित्र का विकास होता है। इन दोनों से भी अधिक महत्त्वपूर्ण तथ्य यह है कि कवि ऐसे स्थलों एवं स्थितियों के चित्रण के माध्यम से विभिन्न प्रकार के भावों को तो साधारण रूप प्रदान करता ही है, साथ ही यह भी अभिव्यक्त करता है कि मानव-मन किन परिस्थितियों में किस प्रकार क्रिया करने लगता है और इन प्रकार कवि मानव मनोविज्ञान की अनेक गुत्थियों को सुलभाने में सफल होता है। राम-बीजत्वा सदा में सुलमीदास जी यात्मस्य एवं दाम्पत्य के अन्तर्द्वन्द्व को बड़े कौशल के साथ चित्रित करने में सफल हुये हैं तो मिथिला और लका के स्वरूप को बड़े सुन्दर ढंग से स्पष्ट करने में भी तुलसी बाबा को पूर्ण सफलता मिली है। इस आधार पर पूर्व पृष्ठों में भारतीय छात्रों द्वारा दी गयी सूची के अनुरूप महाकाव्य में संयोग, वियोग,

सौन्दर्य चित्रण, ऋतु चित्रण, प्रकृति चित्रण आदि वस्तु-व्यापारों के दृश्यों का सुन्दर विधान किया जाना चाहिए। ये दृश्य न तो अत्यल्प होने चाहिए और न ही अति-विस्तृत। ऐसे दृश्य-विधानों से महाकाव्य का क्षेत्र और विस्तृत हो जाता है और वह मानवता का प्रतिनिधि काव्य ही न रह कर प्राणिमात्र का प्रतिनिधित्व करने लगता है। अथवा यो कहिए कि समस्त विश्व का समग्र सौन्दर्य एक बारगी ही एक ही स्थान महाकाव्य में साकार हो उठता है। दृश्य-विधान महाकाव्य की मौक्तिक-माना में मणि, माणिक्य और हीरकों की तरह अपनी आभा से उसे अधिक आकर्षक, हृदय-प्राप्ती, मनोरम एवं प्रभावोत्पादक बना देते हैं। फलतः कवि को चाहिए कि महाकाव्य में विभिन्न दृश्यों का विधान करते समय अति सूक्ष्म एवं सारग्राहिणी प्रतिभा का परिचय दे। इन वस्तु-व्यापार वर्णनों के माध्यम से कवि अपने समय की धाप भी महाकाव्य में लगा देने का कार्य प्रत्यक्ष रूप में या व्यंग्यात्मक रूप में सम्पन्न कर सकता है। अपनी कल्पना शक्ति और भाषा का जौहर भी इसी माध्यम में प्रदर्शित कर सकता है।

(2) खण्ड-काव्य

प्राचीन भारतीय आचार्यों ने खण्ड-काव्य के विवेचन पर उतना ध्यान नहीं दिया, जितना महाकाव्य के विवेचन पर दिया है। विश्वनाथ कविराज ने 'साहित्य दर्पण' में खण्ड-काव्य का लक्षण इस प्रकार दिया है कि काव्य के एक देश अर्थात् एक अंश का अनुसरण करने वाले प्रबन्ध-काव्य को खण्ड-काव्य कहा जाता है। इसका तात्पर्य यह है कि खण्ड-काव्य में महाकाव्य के अन्य लक्षणों को समाहित करते हुए उसके अर्थात् इतिवृत्त के किसी एक अंश को लेकर लिखा जाता है, यथा— 'खण्ड काव्य भवेत्काव्यस्यैकदेशानुसारि च।' संस्कृत आचार्यों की यह प्रवृत्ति रही है कि वे पिण्डपेपण में विश्वास नहीं करते और अपनी बात को इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं कि जो वे चाहते हैं, उसका समावेश भी उसमें सरलता से हो सके। खण्ड-काव्य प्रबन्ध-काव्य का एक भेद है। अतः कहने की आवश्यकता नहीं कि उसमें प्रबन्धात्मकता के तत्त्व होने चाहिए। यह तो स्वतः सिद्ध है कि उसमें प्रबन्धात्मकता तो होगी ही। तत्पश्चात् आचार्य महाकाव्य का विवेचन करता है और उसके पश्चात् इसी प्रसंग में खण्ड-काव्य को महाकाव्य का एकदेशानुसारी कह कर छुट्टी पा लेता है। इसका अर्थ यह हुआ कि खण्ड-काव्य में महाकाव्य के एकांशात्मक तत्त्वों का समावेश हो। इसी सूत्र के आधार पर हम खण्ड-काव्य का विवेचन प्रस्तुत करने का प्रयास करेंगे।

खण्डकाव्य प्रबन्धकाव्य का वह भेद होता है, जिसमें किसी स्वात महा-पुरुष के जीवन की किसी घटना को चित्रित किया जाता है। संस्कृत आचार्यों की मान्यतानुसार खण्डकाव्य का कथानक भी इतिहाससिद्ध या पौराणिक होना चाहिए किन्तु परवर्ती खण्डकाव्यों का अवलोकन करने पर यह प्रतीत होता है कि

गण्ड-काव्य के विषय में सर्जनशील कलाकारों ने इसे अधिक महत्व नहीं दिया। श्री आचार्य भी इसके प्रति इतने कट्टर नहीं थे, अन्यथा विश्वनाथ खण्ड-काव्य के उदाहरण में 'मेषदूत' को उद्धृत नहीं करते। फलतः हम कह सकते हैं कि खण्डकाव्य का इतिवृत्त प्रख्यात या उत्पाद्य (काल्पनिक) दोनों प्रकार का हो सकता है। इसी प्रसंग में यह भी कहा जा सकता है कि खण्डकाव्य क्योंकि किसी व्यक्ति के जीवन की किसी एक घटना को लेकर चलता है, इसलिए उसमें सर्ग-विभाजन की भी आवश्यकता नहीं है। महाकाव्य में तो सर्ग-विभाजन की आवश्यकता इसलिए पड़ती है कि उसमें किसी महापुरुष के समस्त जीवन को चित्रित किया जाता है। फलतः प्राधिकारिक कथावस्तु के साथ अनेक प्रासंगिक घटनाओं का भी समावेश होता है और कथा का विस्तार भी रहता है। स्थल भी परिवर्तित होते रहते हैं और उत्थान-पतन का क्रम भी रहता है जबकि खण्डकाव्य में केवल एक मूल कथानक ही रहता है। फलतः उसमें सर्ग-विभाजन की आवश्यकता नहीं पड़ती। इसी प्रकार जब खण्डकाव्य में एक ही मूल कथानक को लेकर उसका ताना-बाना बुना जाता है, तब उसमें न तो घर्षप्रकृतियों की आवश्यकता रहती है और न ही नाटकीय सन्धियों की। मक्षेप में यो कह सकते हैं कि खण्डकाव्य का कथानक सरल होता है, जटिल नहीं फिर भी कार्यावस्थाओं का समावेश रहना चाहिए अन्यथा कथानक का प्रभाव्यवस्थित हो जाएगा और रोचकता का अभाव भी खटखटा रहेगा।

महाकाव्य में प्रस्तुत जीवन के विभिन्न स्तरों का सन्तुलित चित्र प्रस्तुत किया जाता है क्योंकि किसी एक स्तर को अधिक महत्व देने से कथा-प्रवाह में अवरोध आने का भय रहता है। दूसरे, महाकाव्य के समग्र प्रभाव में भी बाधा आ सकती है। इसके विपरीत खण्डकाव्यकार व्यक्ति-विशेष के जीवन की किसी एक घटना से इतना प्रभावित हो उठता है कि वह उस घटना को अपनी लेखनी का विषय बनाकर उसे पूर्णता प्रदान कर देता है। इस रूप में वह महाकाव्य का ममकक्षी हो जाता है किन्तु यहाँ पर द्रष्टव्य है कि महाकाव्य की पूर्णता और खण्डकाव्य की पूर्णता में अन्तर होता है। वह यह है कि महाकाव्य की पूर्णता मानव जीवन की सम्पूर्णता का प्रिम्ब होता है तो खण्डकाव्य की पूर्णता जीवन के किसी एक अंग की पूर्णता होती है। उसमें उत्थान और पतन की विभिन्न स्थितियों के दिग्दर्शन का अवलोकन नहीं होता है। वह किसी एक स्थिति को ही पूर्णता प्रदान कर देता है।

खण्डकाव्य की तुलना उपन्यास के परिपार्श्व में रचित गद्य काव्य की विधा कहानी से की जा सकती है। कहानी जिस प्रकार उपन्यास के लघु रूप में होकर भी तकनीकी दृष्टि से अपना स्वतन्त्र अस्तित्व रखती है, उसी प्रकार खण्डकाव्य महाकाव्य का लघु रूप होकर भी अपना स्वतन्त्र अस्तित्व रखता है और इन दोनों में तात्त्विक अन्तर यही है कि उनका वह लघु रूप भी अपने आप में पूर्ण होता है। वह किसी अन्य विधा का अंग रूप न होकर स्वयं अंगी होता है। इनमें बाह्य विभिन्नता

अपर प्रमंग की आवश्यकता का अनुभव न होने के कारण इनका स्वतन्त्र अस्तित्व असंदिग्ध है।

(3) एकार्थकाव्य

आचार्य विश्वनाथ ने प्रबन्धकाव्य के एक भेद एकार्थकाव्य का उल्लेख किया है। आपके अनुसार भाषा एवं विभाषाओं में एकार्थकाव्य भी लिखे गये हैं। ऐसे काव्यों का विभाजन सगों में किया जाता है, एक ही अर्थ अर्थात् उद्देश्य को लेकर पद्य में लिखा जाता है। ऐसे काव्यों में सन्धियों का विधान वर्जित है; यथा—

भाषा विभाषा नियमात् काव्यं सर्गं समुत्थितम्।

एकार्थं प्रवर्णैः पद्यैः सन्धि समग्रं भव वर्जितम् ॥

उपर्युक्त लक्षण के आधार पर कुछ निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं—

(i) कथावस्तु का विभाजन सगों में किया जाना चाहिए। इससे यह अनुमान लगाया जा सकता है कि इस प्रकार के काव्य में किसी व्यक्ति के सम्पूर्ण जीवन को लिखा जा सकता है, जिससे उसके विभिन्न पहलुओं को सगों के आधार पर प्रदर्शित किया जा सके।

(ii) एकार्थ को व्यक्त करने वाली पद्यबद्ध रचना एकार्थकाव्य का दूसरा लक्षण है। इससे यह अर्थ निकाला जा सकता है कि कवि का ध्यान उस कथानक के माध्यम में किसी एक अर्थ अथवा उद्देश्यों को साकार रूप देने पर रहता है। कहने का तात्पर्य यह है कि लगभग सम्पूर्ण जीवन को लेकर चलने पर उसके किसी एक उद्देश्य या कार्य पर ही लेखक की दृष्टि अधिक रहती है। वह उस स्थल का अत्यन्त मनोयोग से चित्रण प्रस्तुत करता है। यही कारण है कि वह सम्पूर्णार्थिक न रहकर एकार्थक रह जाता है।

(iii) सन्धियों का विधान वर्जित है। इस तथ्य का यह अर्थ किया जा सकता है कि यद्यपि कवि ऐसे काव्य का आधार किसी व्यक्ति के सम्पूर्ण जीवन को बनाता है किन्तु उस समुचित प्रवाह एवं संगठन के प्रति संवेदनशील नहीं रहता क्योंकि उसे तो उसके किसी एक पक्ष या कार्य को उद्घाटित करना है और यही उसका चरम लक्ष्य होता है। फलतः उसमें सन्धियों आदि की व्यवस्था की आवश्यकता नहीं है।

उपर्युक्त आकलन के आधार पर हम एकार्थकाव्य का लक्षण इस प्रकार निर्धारित कर सकते हैं कि एकार्थकाव्य प्रबन्ध का वह भेद है, जिसमें किसी महापुरुष के लगभग सम्पूर्ण जीवन का कथन तो हो किन्तु उसमें उसके किसी एक मार्मिक क्षण या पक्ष का भावपूर्ण मार्मिक अभिव्यञ्जन हो। श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, रामद्विहिन मिश्र, डॉ० दशरथ ओझा आदि आचार्यों ने हिन्दी साहित्य में काव्य के इस रूप को मान्यता प्रदान की है। मेरी दृष्टि में सूरदास का मूरसागर और

श्री रामधारीसिंह दिनकर की 'उर्वशी' दस कोटि की रचनाएँ हो सकती हैं। इस प्रकार की रचनाएँ महाकाव्य एवं गण्ड-काव्य के बीच की रचनाएँ होती हैं।

(4) आख्यायिका प्रधान काव्य

आख्यायिका प्रधान काव्य प्रबन्धकाव्य की वह विधा होती है जिसके मूल में कोई न कोई कथा-सूत्र विद्यमान रहता है किन्तु काव्य की अभिव्यक्ति कथा पर निर्भर न रहकर तदाधित किसी प्रकार के भाव, विचार, जीवन-दर्शन अथवा अन्य किसी स्थिति के चित्रण पर निर्भर करती है। ऐसे काव्यों में कथा-सूत्र रहने के कारण वे मुक्तक काव्य के अन्नगंत परिगणित नहीं किये जा सकते क्योंकि इनमें पद्यों का पूर्वापर सम्बन्ध बना रहता है। इसी प्रकार ऐसे काव्य महाकाव्य, लघु-काव्य या एकाधे काव्यों की श्रेणी में भी नहीं रखे जा सकते क्योंकि ऐसे काव्यों में न तो वस्तु-संगठन ही होता है और न ही किसी व्यक्ति-विशेष के सम्पूर्ण जीवन या उसके जीवन की किसी एक घटना को प्रकाश में लाया जाता है। ऐसे काव्यों में तो किसी आख्यान या घटना को आधार बना कर कवि अपने भावों या विचारों को साकार रूप प्रदान करता है अथवा यो कहिए कि उस घटना की तह में छुपे हुए गुह्य रूप को प्रत्यक्ष करता है। मेरी दृष्टि में श्री निराला की 'सरोज-स्मृति' एवं 'राम की शक्ति पूजा', दिनकर का 'कुरुक्षेत्र' आदि इसी प्रकार की रचनाएँ हैं। हिन्दी-साहित्य में ऐसी रचनाओं का पर्याप्त बाहुल्य है।

मुक्तक काव्य

मुक्तक काव्य

मुक्तक काव्य पद्य काव्य की वह विधा कहलाती है, जिसमें न तो कथा-सूत्र रहता है और न ही पूर्वापर सम्बन्ध बल्कि एक या एकाधिक पद्यों में किसी एक रस या भाव की पूर्ण व्यञ्जना उसमें कर दी जाती है। अग्निपुराणकार ने मुक्तक काव्य का लक्षण इस प्रकार किया है—

“मुक्तकः श्लोक एकैश्चमत्कार क्षमः सताम् ।”

अर्थात् जहाँ पर एक ही श्लोक चमत्कार उत्पन्न करने में सक्षम हो मुक्तक काव्य कहलाता है। इसके पश्चात् अभिनव गुप्त पादावार्थ ने ध्वन्यालोक की लोचन टीका में 'मुक्तक' को परिभाषित करने का प्रयास किया है—

“मुक्तमन्येनाऽल्लिगितम् । तस्य संज्ञायाम् कन् । तेन स्वतन्त्रतया परिसमाप्तनिराकांक्षार्थमपि प्रबन्ध मध्यवर्ति मुक्तकमित्युच्यते । पूर्वापर निरपेक्षेणापि हि येन रस चर्वणा क्रियते तदेव मुक्तकम् ।”

अर्थात्—मुक्त शब्द के साथ 'कन्' प्रत्यय लगा कर 'मुक्तक' शब्द व्युत्पन्न

क्या जाता है। 'मुक्त' का अर्थ होता है असम्बन्धित अथवा अनालङ्कित अथवा जो अन्य से जुड़ा हुआ न हो। प्रबन्ध में आगत वह पद्यभाग जो स्वतन्त्रतापूर्वक निराकाश भाव से अर्थ छोटन में समर्थ हो उसे मुक्तक काव्य कहते हैं। कुछ आगे चल कर अभिनवगुप्त पुनः लिखते हैं कि 'पूर्वापर भाव से निरपेक्ष रहकर जो रसास्वादन कराता है उसे मुक्तक कहते हैं। उक्त दोनों ही परिभाषाओं में मुक्तक का सङ्गण तो स्पष्ट हो जाता है किन्तु उसे काव्य की एक स्वतन्त्र विधा का स्थान प्राप्त नहीं होता। अभिनव गुप्त मुक्तक की व्याख्या प्रबन्ध के अन्तर्गत ही करते प्रतीत होते हैं। हेमचन्द्र ने काव्य के एक भेद के रूप में मुक्तक का उल्लेख दिया है, जिसे वह अनिव्यङ्ग काव्य कहता है; यथा—अनिव्यङ्गं मुक्तकादि। विश्वनाथ कविराज ने भी पूर्वापरसम्बन्ध-निरपेक्ष पद को मुक्तक की सजा से अभिहित किया है; यथा—

छन्दोबद्ध पदं पद्यं तेन मुक्तेन मुक्तकम्।

हिन्दी आचार्यों में बाबू गुलाबराय ने भी मुक्तक को एक स्वतन्त्र विधा के रूप में प्रस्तुत करते हुए उसे पूर्वापर सम्बन्ध से निरपेक्ष रसपूर्ण रचना कहा है, किन्तु साथ ही यह भी स्पष्ट किया है कि कुछ कवि किसी सामान्य उक्ति को भी कलात्मक ढंग से प्रस्तुत कर देते हैं। उसमें रस-निष्पत्ति तो नहीं होती किन्तु उसमें साहित्यिक चमत्कार विद्यमान रहता है। ऐसी उक्तियों को उन्होंने 'सूक्ति' के नाम से अभिहित किया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने मुक्तक को इस प्रकार स्पष्ट किया है—“मुक्तक में प्रबन्ध के समान रसधारा नहीं रहती जिसमें कथा-प्रसंग में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है। इसमें रस के जैसे छोटे पड़ते हैं जिनमें हृदय की कनिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। यदि प्रबन्धकाव्य एक विस्तृत वनस्पति है तो मुक्तककाव्य एक चुना हुआ गुनदस्ता है। इसीलिए सभा समानों के लिए वह अधिक उपयुक्त होता है। उसमें उत्तरोत्तर अनेक दृश्यों द्वारा संघटित पूर्ण जीवन या उसके किसी एक पूर्ण अंग का प्रदर्शन नहीं होता बल्कि एक रमणीय क्षणिक दृश्य इसी प्रकार सहसा सामने ला दिया जाता है। इसके लिए कवि की मनोरम वस्तुओं और व्यापारों का एक छोटा सा स्तवक कल्पित करके उन्हें अत्यन्त नक्षिप्त और सशक्त भाषा में कल्पित करना पड़ता है। अतः जिस कवि में कल्पना की समाहार-शक्ति जितनी अधिक होगी उतना ही वह मुक्तक रचना में अधिक सफल होगा।

आचार्य शुक्ल के इस वक्तव्य में निम्नलिखित निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं—(i) मुक्तककाव्य प्रबन्धकाव्य की तुलना से निम्नकोटि की रचना है। (ii) मुक्तक में रसधारा न वह कर रस के छोटे ही पड़ते हैं। (iii) मुक्तक पूर्वापर सम्बन्ध-निरपेक्ष होता है। (iv) मुक्तक में कल्पना एवं भाषा का चमत्कार होता है। आचार्य शुक्ल के विरोध में बोलना सहज कार्य नहीं है फिर भी इतना कहना

अवाञ्छनीय नहीं होगा कि मुक्तक काव्य में भी रस की वही धारा अविविध रूप में प्रवहमान होती है, जो प्रबन्धकाव्य में बहती है। हाँ! यह तथ्य स्वीकार्य है कि प्रबन्धकाव्य में पाठक वस्तु प्रवाह में निमग्न हो जाता है जब कि मुक्तक काव्य में ऐसे प्रवाह का अभाव रहता है। शेष पद्यों का जहाँ तक सम्बन्ध है, प्रबन्धकाव्य में भी कुछ पद्य ऐसे होते हैं जो किसी भी प्रबन्धकाव्य के प्राण होते हैं और वे अप्रत्यक्ष रूप में मुक्तक ही होते हैं किन्तु कथा-प्रसंग के मध्य में आने के कारण वे प्रबन्ध के अंग बन जाते हैं। डॉ० रामसागर त्रिपाठी ने अपने ग्रन्थ 'मुक्तक काव्य परम्परा' में 'मुक्तककाव्य की परिभाषा इस प्रकार प्रस्तुत की है—ऐसा पद्य जो परत, निरपेक्ष रहते हुए पूर्ण अर्थ की अभिव्यक्ति में समर्थ हो, काव्य के लिए अपेक्षित चमत्कृति इत्यादि विशेषताओं से युक्त हो, अपनी काव्यगत विशेषताओं के कारण जो आनन्द देने में समर्थ हो, जिसका मुख्य अर्थान्त रमणीय हो और जिसका परिशीलन ग्रहणानन्द सहोदर रमचर्चणा के प्रभाव से हृदय की मुक्तावस्था को प्रदान करने वाला हो.....' मुक्तक काव्य कहलाता है।

उपर्युक्त परिभाषा, परिभाषा के सन्निपत्ता-गुण के अभाव से तो ग्रस्त है ही, साथ ही अतिव्याप्ति दोष से भी ग्रस्त है। ऐसा लगता है कि लेखक को काव्य के जिन-जिन गुणों का स्मरण हो आया उन्हें ही यहाँ पर लिख डाला। इस परिभाषा से मुक्तक का स्वरूप स्पष्ट नहीं हो पाता। मेरा अभिप्राय यह है कि काव्य की किसी भी विधा को परिभाषित करना ही, उस परिभाषा में विधा-विशेष का वैशिष्ट्य अवश्य परिलक्षित होना चाहिए। मेरी मति के अनुसार तथा अन्य आचार्यों के विचारों के परिपार्श्व में मुक्तक को इस प्रकार परिभाषित किया जा सकता है—मुक्तककाव्य पद्यकाव्य की उस प्रकाश को कहते हैं, जिसमें पूर्वापर सम्बन्ध निरपेक्ष कार्य की रसात्मक भाव-व्यञ्जना अथवा कलात्मक अभिव्यक्ति निहित हो। मैंने इस परिभाषा में दो शब्दों का जान-बूझकर प्रयोग किया है—(1) रसात्मक भाव-व्यञ्जना और (2) कलात्मक अभिव्यक्ति। इन दोनों के आधार पर मुक्तक को दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—(1) रसात्मक मुक्तककाव्य और (2) सूक्ति-परक मुक्तककाव्य।

(1) रसात्मक मुक्तककाव्य

रसात्मक मुक्तक-काव्य मुक्तककाव्य का वह भेद होता है, जिसमें किसी एक भाव, वस्तु अथवा स्थिति को आधार बना कर उसकी पूर्ण अभिव्यञ्जना की जाती है। इन दिनों पाश्चात्य काव्य-शास्त्र के अनुकरण पर हमारे आलोचक विभिन्न प्रकार से मुक्तककाव्य की व्याख्या करने लगे हैं किन्तु दुर्भाग्य यह है कि अनुकरण के इस भँवर में हम इतने डूब जाते हैं कि सत्य का सूत्र हमारे हाथ से छूट जाता है। इस प्रसंग में विस्तार के लिए तो अवकाश नहीं किन्तु संक्षेप में मैं अपने कथन को पुष्ट करने का प्रयत्न करूँगा। सबसे पहला प्रश्न है संगीतात्मकता एवं गेयता का।

यह रसात्मक मुक्तक, जिसे आजकल पाश्चात्य प्रभाव में गीति काव्य के नाम से अभिहित किया जाता है, का कोई वैशिष्ट्य नहीं है। छन्दोबद्ध जो भी रचना होगी वह गेय होगी और संगीत प्रधान भी होगी। फलतः यह लक्षण प्रबन्धकाव्य पर भी लागू हो सकता है। मानस को कितने ही रूपों में गाया जाता है। आल्ह खण्ड भी गेय है तो कामायनी का 'ईड़ा' सगं गीतात्मक है। 'गीत' भी एक प्रकार से छन्द ही है। अतः मुक्तक काव्य में इसे (गेयता को) रचना उचित नहीं है और यही कारण है कि प्राचीन भारतीय मनीषियों ने इस तथ्य का सकेन नहीं किया है।

दूसरा तत्त्व आत्माभिव्यञ्जन का है। यदि मूर्ध्मता से देखा जाए तो काव्य की प्रत्येक विधा में कवि किसी न किसी रूप में आत्माभिव्यञ्जन ही करता है, अन्तर केवल शैली का होता है और यदि 'स्व' के कथन के आधार पर इसे आत्माभिव्यञ्जन कहा जाता है तो फिर मूर-सागर जैसे ग्रन्थ और रीतिकाल के ग्रन्थ अनेक कवियों को मुक्तककाव्य में वहिष्कृत होना पड़ेगा। दूसरी बात यह है कि कवि की अभिव्यक्ति मूलतः समाज की अभिव्यक्ति होती है। इसलिए उसे स्रष्टा कहा जाता है। इसीलिए वह समाज का अग्रणी होता है। प्राचार्य रामचन्द्र की उक्ति इस प्रसंग में द्रष्टव्य है—'दूसरी ओर जिसे वह सहानुभूति कह कर प्रकट करता है और वह यदि संसार में किसी की अनुभूति से मेल नहीं खायेगी तो वह एक कौनका मात्र होगी, काव्य नहीं। ऐसा कवि और उसका काव्य, दोनों तमाशा देखने की चीज ठहरेगे।

जहाँ तक अनुभूति का प्रश्न है काव्य की कोई भी विधा अनुभूति के अभाव में प्रकाश में नहीं आ सकती, फिर अनुभूत्यात्मकता मुक्तककाव्य या गीतिकाव्य की ही विशेषता क्यों? अतः गीतिकाव्य के नाम से किसी काव्य रूप की पाश्चात्य प्रधानुकरण पर स्थापना करना न तो आवश्यक ही है और न उचित ही है। इसीलिए हम मुक्तक के इस रूप को रसात्मक मुक्तककाव्य कहना ही उचित समझते हैं और इसका वैशिष्ट्य यह है कि एक या दो पदों में ही रस की पूर्ण निष्पत्ति हो जाती है। इसमें कथा-मूत्र के पूर्वापर सम्बन्ध की आवश्यकता नहीं होती। इसकी दो शैलियाँ हो सकती हैं—एक तो वे रसात्मक मुक्तक जो लोक-गीतों या विभिन्न राग-रागिनियों के नियमों से आवद्ध गीतों में लिखे जाते हैं और दूसरे वे रसात्मक मुक्तक जो गीतेतर छन्दों में लिखे जाते हैं। इसमें प्रत्येक गीत या पद अपने में पूर्ण होता है। मनोवेग सभी मनुष्यों में समान होते हैं। उन पर या उनके किसी रूप पर व्यक्ति का एकाधिकार नहीं होता है। रसात्मक मुक्तक और प्रबन्ध में दूसरा अन्तर यह है कि मुक्तक में कवि किसी एक या दो भावों की मुख्य रूप से अनुभूति करता है और उनकी अभिव्यक्ति कर देता है जबकि प्रबन्धकार और मुख्यतः महाकाव्यकार को जीवन के विभिन्न भावों, परिस्थितियों एवं विपरीत आचरणों की अनुभूति करनी होती है, तदनु रूप उन्हें व्यक्त करना होता है और इसी कारण मुक्तककार के प्रबन्ध-काव्य-प्रणेता, उस पर भी महाकाव्य का रचयिता गुरतर होता है। वह सापेक्ष

रूप से अधिक भावुक संवेदनशील और प्रतिभाशाली माना जाता है। मेरी दृष्टि में रमात्मक मुक्तककाव्य की परिभाषा इस प्रकार की जा सकती है—गीतों या गीतों के छन्दों के माध्यम से किसी भाव या स्थिति की रमात्मक एवं स्वतः पूर्ण अभिव्यक्ति ही रसात्मक मुक्तककाव्य कहलाती है। यहाँ पर रसात्मक शब्द का प्रयोग मुक्तक की मूल विशेषता को व्यक्त करने के लिए किया गया है, बल्कि यह विशेषण 'सूक्ति' से उसका अन्तर स्पष्ट करने के लिए किया गया है, अथवा रसात्मक दृष्टि से मुक्तक के अन्य भेदों की आवश्यकता नहीं है। विषय-सामग्री अथवा अभिव्यक्ति की दृष्टि से प्रेममूलक, देशभक्तिमूलक, भक्तिमूलक आदि अनेक भेद किये जा सकते हैं।

(2) सूक्तिपरक मुक्तककाव्य

कवि अनेक बार किसी सामान्य कथन, विचार या दर्शन की अत्यधिक कलात्मक अभिव्यक्ति कर देता है जिसका पाठकों पर एक स्थायी प्रभाव पड़ता है। क्योंकि उसमें कलात्मकता है, भाषा सौन्दर्य है तथा कथन-सौकर्य है, इसलिए उसे या ऐसी उक्ति को माहित्य से बहिष्कृत नहीं किया जा सकता और क्योंकि उसमें रस-निष्पत्ति या भाव-चित्रण का अभाव रहता है, इसलिए वह काव्य का अभिन्न अंग भी नहीं बन सकता। फलतः इसे मुक्तककाव्य के एक अंग के रूप में स्वीकृत कर लिया गया है। रसीम, विहारी, रसलीन आदि के अनेक पदों को रसात्मक तो नहीं कह सकते किन्तु वे कथन के चमत्कार से अप्रभावित भी नहीं रह पाते। फलतः प्राचीनों ने उन्हें सुन्दर कथन कह कर 'सूक्ति' काव्य रूप में स्वीकार कर लिया है।

गद्य-काव्य विवेचन

गद्य-काव्य

प्राचीन प्राचार्यों का अभिमत रहा है कि 'गद्यं कवीनाम् निकष्य वदन्ति' अर्थात् किसी भी कवि की प्रतिभा का मापदण्ड उसके द्वारा लिखित गद्य काव्य होता है। इतना हीने पर भी प्राचीन संस्कृत प्राचार्यों ने गद्य काव्य का सूक्ष्म, गम्भीर एवं विस्तृत विवेचन प्रस्तुत नहीं किया। उन्होंने काव्य-रूपों के वर्गीकरण में गद्य काव्य एवं उसके विभिन्न भेदों के लक्षणों का केवल प्राथमिक रूप में उल्लेख कर दिया है। इसका कारण यह है कि पद्य की तुलना में गद्य अधिक व्यक्त होता है। फलतः पद्य में आए गुण-दोष तुरन्त पाठक-श्रोता की दृष्टि में आ जाते हैं जबकि पद्य में छन्द की लय-ताल में दोषों का अनेक बार अवलोकन नहीं हो पाता। इसीलिए प्राचीन प्राचार्यों ने गद्य की कवि की कमौद्यो कह दिया और अपरवक्ष्य रूप में यह भी घोषित कर दिया कि गद्य में भी पद्य के प्रायः सभी लक्षणों का समावेश स्वतः ही मान लिया जाना चाहिए। गद्य और पद्य का अन्तर प्रस्तुत करने हुए विजयनाथ ने केवल इतना भर कहा है कि छन्दोबद्धता रहित काव्य ही गद्य काव्य है; यथा—'यत्तन्मोक्षितं गद्यम्।' दमिनपुराणकार ने इसी तथ्य का प्राचुर्य कहा है।

यथा—प्रपादः पदसन्तानो गद्यं तदपि कथ्यते, अर्थात् पद-विभाग से रहित पदों का प्रवाह गद्य कहलाता है। यहाँ पर 'पद-विभाग' में प्रयुक्त 'पद' शब्द छन्द के 'चरण' का वाचक और 'पदों' का प्रवाह वाक्यांश में प्रयुक्त 'पदों' शब्द 'वाक्यों' का वाचक प्रतीत होता है। इस प्रसंग की दृष्टि में रम्यते हुए गद्य काव्य की परिभाषा इस प्रकार प्रस्तुत की जा सकती है—काव्य के तात्त्विक गुणों से मवलित, व्याकरण के नियमों से नियमित तथा रमणीयार्थ-व्यञ्जक वाक्यों का प्रवाह गद्य काव्य कहलाता है।

गद्य-काव्य का वर्गीकरण

प्राचीन आचार्यों ने छन्दोहीनता की दृष्टि से और शैली की दृष्टि से गद्य-काव्य का अनेक वर्गों में सामान्य विभाजन प्रस्तुत किया है जिनका उल्लेख पूर्व पृष्ठों में किया जा चुका है। किन्तु आधुनिक हिन्दी साहित्य में गद्य की जित प्रमुख विधाओं का विकास दृष्टिगत होता है, उनका मूल चाहे हम प्राचीन संस्कृत साहित्य में खोजने का प्रयत्न करें किन्तु जिस रूप में आज जो विधाएँ प्राप्त हैं, वे अंग्रेजी साहित्य के आधार पर विकसित हुई हैं अथवा यों कहिए कि उनका उद्भव अंग्रेज साहित्य के आधार पर हुआ और मेधावी लेखकों ने उन्हें अपनी सांस्कृतिक धारा के अनुरूप नवीन रूप प्रदान कर दिया। जिस प्रकार नाटक साहित्य में संस्कृत और पश्चिमी नाट्य लक्षणों का मिश्रण स्पष्ट दृष्टिगत होता है, वैसा मिश्रण गद्य साहित्य में नहीं दिखाई देता। डॉ० भागीरथ मिश्र से इस तथ्य पर महमत होना मुश्किल है कि बृहत्कथा से जामूसी, सकल कथा से ऐतिहासिक और परिकथा से सामाजिक उपन्यासों का सम्यग् स्थापित किया जा सकता है। इस तथ्य को समझने के लिए काव्यानुशासन में प्रदत्त इन गद्य-रूपों के लक्षण से परिचित हो लेना अप्राप्तिक न होगा। बृहत्कथा का लक्षण है 'किसी विशाल महत्त्वपूर्ण विषय को लेकर अद्भुत कार्य की मिडि का वर्णन करने वाली पिनाचभाषा से युक्त कथा बृहत्कथा है—जैसे नरवाहन-वतादि। (यह लक्षण डॉक्टर साहब की कृति से ही उद्धृत है) उक्त लक्षण में मुझे जामूसी उपन्यासों का कोई भी लक्षण नहीं दिखाई देता। 'नरवाहन वत्' बृहत्कथा में कोई जामूसी प्रसंग आ गया हो, वह पृथक् बात है। यों तो मुद्रा-राक्षस नाटक में भी गुप्तचरी का प्रसंग आता है, किन्तु उसे जामूसी उपन्यासों का आधार नहीं माना जा सकता। इसी प्रकार डॉक्टर साहब ने सकल कथा का यह लक्षण दिया है—प्रारम्भ से फल प्राप्ति के अन्त तक पूरे चरित्र का यथावत् वर्णन जिसमें होता है, वह सकल कथा है। जैसा समरादित्य। इसमें ऐतिहासिक उपन्यास के कोन से लक्षण है, समझ में नहीं आता। हाँ! परिकथा के क्षेण तन्तु सामाजिक उपन्यासों में देखे जा सकते हैं किन्तु आजकल जिस प्रकार सामाजिक उपन्यास हिन्दी साहित्य में लिखे जा रहे हैं, उनका आधार परिकथा का प्रस्तुत लक्षण नहीं हो सकता; यथा—जिनमें

चार पुरुषार्थों (धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष) में से एक को लक्ष्य करके विविध वृत्तान्तों को नुताया जाता है, वह परिकथा है; यथा-शूद्रकादि ।

इस प्रसंग में मेरा विनम्र निवेदन है कि साहित्यकार को विश्व की किसी भी भाषा के साहित्य से प्रेरणा मिल सकती है और उसे ग्रहण कर यदि वह किसी रचना को प्रस्तुत करता है तो हमें उस साहित्य को जहाँ से लेखक ने प्रेरणा ग्रहण की है, प्रेरक बिन्दु मान लेने में कोई हिचक नहीं होनी चाहिए । उसके विह्व पुराने ग्रन्थों में खोजने का प्रयास कट्टरता के अतिरिक्त कुछ नहीं होगा । इस प्रसंग में मेरी स्थापना यह है कि आज हिन्दी साहित्य में गद्य के जो विभिन्न रूप प्राप्त होते हैं, उनके उत्प्रेरेक तत्त्व पाश्चात्य साहित्य के हैं और उनका स्वरूप हिन्दी साहित्य की अपनी मौलिक निधि है, जो हमारे प्रबुद्ध साहित्यकारों की प्रतिभा का प्रतिफल है । हमें उसे उसी रूप में ग्रहण कर लेना चाहिए और उस पर गर्व करना चाहिए । हिन्दी के कथा-साहित्य ने पाश्चात्य कथा-साहित्य का प्रभाव बंगला साहित्य के माध्यम से ग्रहण किया, यह भी एक प्रत्यक्ष तथ्य है । अतः इस आधार पर हिन्दी गद्य साहित्य का विभाजन निम्न वर्गों में किया जा सकता है—(1) उपन्यास, (2) कहानी, (3) सस्मरण, (4) आत्म-चरित, (5) जीवनी, (6) रेखाचित्र, (7) रिपोर्ताज, (8) निबन्ध और (9) आलोचना ।

उपन्यास विवेचन

उपन्यास

‘उपन्यास’ शब्द का प्रयोग आज जिस अर्थ में किया जाता है, वह अंग्रेजी के फिक्शन (Fiction) या नोवेल (Novel) शब्द के पर्याय के रूप में किया जाता है । प्राचीन भारतीय साहित्य में ‘उपन्यास’ शब्द का प्रयोग अनेक अर्थों में किया जाता रहा है । सर्वप्रथम तो इसका प्रयोग नाट्य की प्रतिमुख सन्धि के एक भेद के रूप में किया गया है, जिसका अर्थ होता है आनन्दित करना । यथा—उपन्यासः प्रसादनम् । कुछ विद्वान् इस शब्द की व्याख्या इस प्रकार करते हैं कि ‘अर्थ की युक्तियुक्त रूप में स्थापना करना ही उपन्यास है यथा—उपपत्ति इति ह्यर्थः उपन्यासः मवीति । ‘उपपत्ति’ शब्द के भी युक्तियुक्त स्थापना, चरितार्थता, संवत्ति और युक्ति आदि अनेक अर्थ होते हैं । एक अन्य व्युत्पत्ति में ‘उपन्यास’ शब्द दो शब्दों के योग से बना है—उप + न्यास । ‘उप’ उपमय है, जिसका अर्थ होता है—‘पास’ और ‘न्यास’ शब्द का अर्थ होता है ‘रखना’ । अतः सम्पूर्ण शब्द का अर्थ पास में रखना । उनके अतिरिक्त मित्रा, उपदेश, भूमिका आदि अर्थों में भी उपन्यास शब्द का प्रयोग किया गया है; यथा—आत्मन उपन्यासपूर्वम्, निर्मातः जनकौर्त्वाक वचनोपन्यासमालीन आदि । सम्भवतः किसी प्रतिभाशाली व्यक्तित्व अथवा कलाकार ने अत्यन्त मन-गमभरकर व्यासासाहित्य के इस रूप के लिए ‘उपन्यास’ शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग

किया होगा क्योंकि आजकल उपन्यास का जो स्वरूप हमारे सामने विद्यमान है, वह उपर्युक्त समस्त अर्थों को एक साथ अपने में मजोए हुए है। उपन्यास मनोरञ्जन का सर्वश्रेष्ठ साधन है। फलतः यह प्रसादन करता है। 'उपन्यास' में जीवन की सहेतुक स्थापना की जाती है। अतः यह 'उपपत्ति' है। उपन्यास में जीवन को निकट से देखने का प्रयास किया जाता है। इस प्रकार 'उप' शब्द का 'निकट' अर्थ भी हममें निहित है। उपन्यास अग्रत्यक्ष रूप में शिक्षा भी देता है और यह भोगे हुए जीवन की सफल भूमिका है। इस प्रकार 'उपन्यास' शब्द का अपने व्युत्पत्तिमूलक अर्थ में सर्वथा मकल प्रयोग उम् विधा के लिए किया गया है।

दूसरे, मैंने यह भी कहा है कि 'उपन्यास' शब्द अंग्रेजी के फिक्शन (Fiction) या नावेल (Novel) शब्द का पर्यायवाची है। अतः अंग्रेजी के इन दो शब्दों की जानकारी प्राप्त कर लेना भी अप्रामाणिक न होगा। अंग्रेजी कोष में फिक्शन शब्द का अर्थ दिया है—कल्पनातिशयता, मनमग्नता, कपोल-कल्पित आदि। इसका अर्थ यह हुआ कि पाश्चात्य साहित्य में काव्य वी उस विधा को फिक्शन कहा जाता था, जिसमें कल्पना का भीमातीत प्रयोग किया जाता था। दूसरा शब्द है—'नावेल' (Novel), इसका अर्थ होता है 'नया'। विद्वानों का अभिमत है कि पाश्चात्य जगत् ने जब फिक्शन में कल्पनातिशयता खटकने लगी तो बुद्धि ने इनके कथन का समर्थन करना बन्द कर दिया और इस विधा को कोरी गप्प माना जाने लगा, तब कलाकार महता सजग हुए और कल्पना के स्थान पर जीवन की वास्तविकता का अंकन करना प्रारम्भ कर दिया। कथा-साहित्य में यह एक नवीन आन्दोलन था। फलतः कथा-साहित्य को 'नावेल' कहना प्रारम्भ कर दिया। कुछ समय पश्चात् यह शब्द कथा-साहित्य की एक विधा के लिए पारिभाषिक शब्द बन गया। इस प्रसंग में उसने अपने मूल अर्थ (नवीन) का परित्याग कर दिया किन्तु कतिपय पाश्चात्य विद्वान् यह भी कहते हैं कि 'नावेल' शब्द ने अपने मूल अर्थ का परित्याग नहीं किया है बल्कि 'नावेल' शब्द अब भी यह इंगित करता है कि 'नावेल' परिवर्तित जीवन को उसके नवीन रूप में प्रस्तुत करता है। फलतः वह 'नावेल' है अर्थात् नवीन है।

'उपयुक्त' आकलन में भारतीय एवं पाश्चात्य भाषाओं में प्रयुक्त उपन्यास, कविता एवं नावेल शब्दों में व्युत्पत्तिपरक अर्थों पर विचार किया गया है। इससे हम यह निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि 'उपन्यास' शब्द अपने मूल अर्थ में ही 'उपन्यास' विधा को प्रकट करने की क्षमता रखता है, जबकि पाश्चात्य शब्दावली अपने पारिभाषिक अर्थ में ही विधा के स्वरूप को स्पष्ट कर पाती है, मूल व्युत्पत्त्यर्थ में नहीं।

उपन्यास का स्वरूप

उपन्यास के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए आवश्यक है कि हम सज्जनशील कलाकारों द्वारा इस विधा में व्यक्त विषय नामधो का आकलन करें और निष्कर्ष

निकाल सकें कि वे कौनसे सत्त्व हैं अथवा वह कौनसा वैशिष्ट्य है, जो उपन्यास को काव्य की एक विधा के रूप में स्वतन्त्र अस्तित्व प्रदान करता है। इस आधार पर हम कह सकते हैं कि विश्व के सभी उपन्यासों में एक मूल इतिवृत्त रखा जाता है जो किसी प्रत्यात व्यक्ति अथवा काल्पनिक व्यक्ति में सम्बद्ध होता है। यहाँ पर प्रश्न यह उठता है कि इतिवृत्त तो महाकाव्य में भी होता है फिर यह उसका कोई वैशिष्ट्य नहीं है। उत्तर सरल एवं स्पष्ट है कि महाकाव्य का इतिवृत्त प्रायः स्थात होता है जबकि उपन्यास का इतिवृत्त क्थात और काल्पनिक दोनों प्रकार का हो सकता है और फिर भी प्रमुखता काल्पनिक इतिवृत्त को ही दी जाती है। दूसरा अन्तर यह है कि महाकाव्य के इतिवृत्त की प्रस्तुति पद्य में की जाती है और उपन्यास के इतिवृत्त की प्रस्तुति गद्य में की जाती है। विषय-सामग्री का दूसरा अंग है जीवन को समीप से देख कर या भोग कर उसकी अभिव्यक्ति करना। यह बात सही है कि काव्य मूलतः जीवन की व्याख्या होता है। अतः यह उपन्यास की ही विषय-सामग्री का वैशिष्ट्य नहीं माना जा सकता, तो भी हमें यह मानना होगा कि उपन्यास में जीवन को प्रस्तुत करने की लेखक की अपनी एक निराली शैली होती है। काव्य की अन्य विधाओं में लेखक जीवन की कल्पनात्मक अनुभूतियों को भी अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बना लेता है जबकि उपन्यास में अधिकतर उपन्यासकार अपने द्वारा प्रत्यक्षतः भोगे हुए जीवन की अभिव्यक्ति को ही महत्त्व देता है। उदाहरणार्थ—रामचरित मानस में तुलसी के भोगे हुए जीवन की इतनी अभिव्यक्ति नहीं है बल्कि तुलसी के जीवन के प्रति उच्चादशों की जो कल्पना है, उसे स्वरूप मिला है जबकि प्रेमचन्द के गोदान में 'होरी' के रूप में स्वयम् प्रेमचन्द पाठकों के समक्ष उपस्थित होता है क्योंकि प्रेमचन्द ने स्वयम् 'होरी' के जीवन को जिभा है। जहाँ तक मेरा विचार है, मानस में कल्पनात्मक अनुभूति का प्राधान्य है तो गोदान में स्वयम् मुक्त जीवनानुभूति की तीव्रता है। इस प्रसंग में मेरा मतव्य यह कदापि नहीं है कि काव्य की अन्य विधाओं में भोगे हुए जीवन की अनुभूति का और उपन्यास में कल्पनात्मक अनुभूतियों का नितान्त अभाव होता है। मेरा तो इतना ही कहना है कि इनकी सम्बद्ध काव्य-विधाओं में प्रधानता होती है। इस आधार पर यह तो मानना ही पड़ेगा कि महाकाव्य आदर्श-जीवन की स्थापना करता है जो मानव मात्र को उसके अनुकरण के लिए प्रेरित करता है जबकि उपन्यास जीवन के यथार्थ की व्याख्या करता है जो जीवन की वास्तविकता है। इसे यों भी स्पष्ट किया जा सकता है कि मैं राम नहीं हूँ बल्कि मुझे राम बनने का प्रयास करना चाहिए; यह महाकाव्य का मन्तव्य है जब कि मैं 'होरी' हूँ या गोबर हूँ और यदि मैं नहीं हूँ तो यह अवश्य कहूँगा कि मेरा पड़ोसी या समुक्त व्यक्ति होरी या गोबर का जीवन जी रहा है, यही उपन्यास का मन्तव्य है। यही कारण है कि महाकाव्य उपन्यास की तुलना में अधिक काव्यजयी होता है। एक का प्राण गाम्भीर्य में निहित होता है और दूसरे का मनोरञ्जन में अथवा मम्मट के शब्दों में 'कान्ता समित तयोरेण

युगे' में निहित होता है। इन्हीं कुछ आचार्यों पर काव्यमर्मज्ञ मनीषियों ने अपने-अपने चिन्तन के अनुसार उपन्यास को परिभाषित करने का प्रयास किया है। हिन्दी में उपन्यास विधा के जन्मदाता मुंशी प्रेमचन्द उपन्यास को मानव जीवन का चित्र मात्र समझते हैं। उनका कथन है कि 'मैं उपन्यास को मानव-चरित्र का चित्र मात्र समझता हूँ। मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है।' मुंशी प्रेमचन्द ने अपने उपन्यासों में अपनी परिभाषा को पूर्णतः चरितार्थ किया है। जब प्रेमचन्द साहित्य मञ्च पर अवतरित हुए तो न केवल भारतीय अपितु विश्व मानवों की एक बहुत बड़ी संख्या सत्ताधीशों एवं पूँजीपतियों के शोषण एवं मंत्रास से कराह रही थी। उसी कराह, पीड़ा, सत्रास का अनुपम चित्र मुंशी जी के उपन्यासों में देखा जा सकता है।

स्व. प्रसाद जी उक्त परिभाषा को किञ्चित् सशोधित करते हैं। उनका कथन है कि 'मुझे कविता और नाटक की अपेक्षा उपन्यास में 'यथार्थ' का ग्राहना मूल प्रतीत होता है। यही कारण है कि प्रसाद जी प्रेमचन्द की तुलना में अधिक यथार्थवादी हैं। श्री जैनेन्द्र कुमार जहाँ उपन्यास में फायद के 'यौन' मिथ्यान्त को नाकार रूप प्रदान करना पसन्द करते हैं, वहाँ भगवती प्रसाद वाजपेयी मार्क्स को अपना आदर्श मानते हैं। दोनों के कथन इस तथ्य को प्रमाणित करते हैं; श्री जैनेन्द्र कुमार का कथन है कि "पीड़ा में ही परमात्मा बसता है। मेरे उपन्यास आत्म-पीड़न के ही साधन हैं। इसीलिए मैंने उनमें काम-वृत्ति की प्रधानता रखी है। क्योंकि काम की यातनाओं में ही आत्म-पीड़न का तीव्रतम रूप है।" उधर श्री भगवती प्रसाद वाजपेयी का कथन है कि "मानव-मुक्ति जीवन की आधिक विरमताओं को दूर करने में है। आज मुझे गांधी या शरत् नहीं बनना है—शोम्बोखोव और स्टालिन बनना है। एक परिभाषा डॉ. श्यामसुन्दर दास जी ने प्रस्तुत की है। आपका कथन है कि 'उपन्यास मनुष्य के वास्तविक जीवन की कात्पनिक कथा है।' यह परिभाषा किसी सीमा तक सही है किन्तु इसमें अध्याप्ति दोष समाहित है। ऐतिहासिक उपन्यासों को इस परिभाषा में नहीं समेटा जा सकता। डॉ. दशरथ ओझा ने एक अंग्रेजी विद्वान् रिचार्ड बर्टन की परिभाषा को प्रस्तुत करने हुए उसे अधिक मसीचीन परिभाषा माना है। आपने उसका हिन्दी अनुवाद इस प्रकार प्रस्तुत किया है—

उपन्यास मध्य में रचित, कवि के समकालीन जीवन का अध्ययन है। समाज के उत्थान की भावना से अनुप्राणित हो कलाकार इसकी रचना करता है। इसके लिए प्रेम तत्त्व को प्रधान साधन बनाता है, इसलिए कि प्रेम ही एक ऐसा माध्यम है जो मनुष्य को सामाजिक बन्धनों में बाँध देता है।" इस परिभाषा में प्रेम जैसे व्यापक शब्द का प्रयोग कर श्री बर्टन ने उपन्यास को परिभाषित करने का प्रयास किया है किन्तु हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि, प्रेम जीवन का महत्वपूर्ण तत्त्व तो है किन्तु वह जीवन का सर्वस्व नहीं है। दूसरे, इस परिभाषा में यथार्थ की

तुलना में आदर्श को महत्त्व दिया गया है। केवल 'प्रेम' शब्द प्रयोग कर देने से ही कोई परिभाषा या किसी विधा का स्वरूप समीचीन या महत्त्वपूर्ण नहीं बन जाता। मैं यह समझता हूँ कि उपन्यास गद्य-काव्य की एक सर्वाधिक गतिशील विधा है। जिन प्रकार जीवन और उसके मूल्य युगानुकूल परिवर्तित होते रहते हैं, उसी प्रकार उपन्यास भी अपने स्वरूप को परिवर्तित करता रहता है, फिर भी कुछ मूलभूत तत्त्व उसके स्वरूप में स्थायी रूप से विद्यमान रहते हैं। उक्त दोनों तथ्यों को दृष्टिगत रखते हुए ही हमें उपन्यास को परिभाषित करना चाहिए और उसके स्वरूप का निर्धारण करना चाहिए। मेरी अल्पबुद्धि के अनुसार उपन्यास वह गद्यमयी रचना है जिसमें मानव-जीवन की विभिन्न अवस्थाओं का ख्यात या उत्पाद्य इतिवृत्त के माध्यम से कथात्मक शैली में यथार्थ किन्तु प्रभावक चित्र प्रस्तुत किया जाता है। सामयिकता एवं गतिशीलता चिन्तन के सहयोग से इसके कलेवर का निर्माण करती है।

उपन्यास के तत्त्व

काव्य के निर्माण में मूलभूत सामग्री की आवश्यकता होती है और उसका अपना कोई उद्देश्य भी होता है। इन दोनों वस्तुओं की अनुभूति जब साकार रूप धारण करने को उत्कण्ठित हो उठती है, तब कलाकार को भाषा का प्राथम लेना होता है तथा उसे यह तय करना होता है कि उसकी अभिव्यक्ति का प्रकार या रूप क्या होगा। इन सभी महत्त्वपूर्ण सघटनाओं को प्राचार्य लोग उस विधा के तत्त्वों के नाम से अभिहित करते हैं और ये तत्त्व ही सम्बद्ध विधा को साकार रूप प्रदान करते हैं। मैं पूर्वपृष्ठों में यह स्पष्ट कर चुका हूँ कि उपन्यास एक गतिशील विधा है और युगानुरूप उसका स्वरूप परिवर्तित होता रहता है। फलतः उसके तत्त्वों की सख्या में भी घटत-बढ़त और तत्त्वों के लक्षणों में भी उतार-चढ़ाव आता रहता है। इस पर भी अभी-अभी प्रचलित तत्त्वों के आधार पर ही उपन्यास का निरीक्षण और परीक्षण होता आ रहा है। फलतः जब तक विद्वत्समाज एक स्वर में तत्त्वों के बहिष्कार अथवा नवीन तत्त्वों के समावेश को स्वीकृति नहीं दे देता, तब तक हम उपन्यास के प्रचलित तत्त्वों को स्वीकार कर उन्हें स्पष्ट करने का प्रयास करेंगे। उपन्यास के प्रमुख छह तत्त्व माने जाते हैं—(1) कथावस्तु, (2) पात्र अथवा चरित्र-विशेष, (3) संवाद अथवा कथोपकथन, (4) देश-काल और वातावरण, (5) भाषा-शैली और (6) उद्देश्य।

(1) कथावस्तु

उपन्यास कथात्मक विधा है और ऐसी विधा के लिए जितनी कथानक या इतिवृत्त का होना अनिवार्य है। धाजकल जो कथानक-विहीन उपन्यासों की बात यही जाती है, यह या तो फैशन है या कोरी कल्पना है। कथानक-विहीन उपन्यास की पण्यना भी नहीं की जा सकती, वास्तविक लेखन की बात तो दूर रही।

डॉ० पनग्रास मधुप ने 'हिन्दी उपन्यास मूल तत्त्व विवेचन' लेख में अनेक का 'शेखर एक जीवनी', धर्मवीर भारती का 'मूरज का सातवाँ घोड़ा' उपन्यासों को कथानक विहीन उपन्यास कहा है किन्तु उन्होंने इतना भी सोचने का प्रयास नहीं किया कि उक्त उपन्यासों के नाम ही उनमें निहित इतिवृत्त या कथानक की घोषणा करते हैं। यदि 'जीवनी' भी कथानक विहीन हो सकती है तो फिर घामे क्या कहा जाए। मैं जहाँ तक समझता हूँ डॉ० मधुप कथानक और कथानक-संगठन या कथानक-विकास में अन्तर नहीं कर पाए। कथानक तो उपन्यास में होगा ही, यदि वह विधा उपन्यास है। हाँ! यह इतरवाता है कि कोई प्रतिभाशाली कलाकार कथा-साहित्य में किसी नवीन विधा का आविष्कार कर रहा हो जो कथानक विहीन हो। अब प्रश्न यह उठता है कि क्या कथानक या कथावस्तु सुसंगठित होनी चाहिए या उसके लेखक को संगठन का प्रयास करना चाहिए। यहाँ पर विद्वानों में निश्चय ही मतभेद है और वह तात्त्विक है, सामान्य नहीं। कारण स्पष्ट है कि उपन्यास मानव-चरित्र का सेवा-जोधा प्रस्तुत करता है और मानव-चरित्र कभी भी क्रमबद्ध या सुनिश्चित नहीं होता क्योंकि मानव को स्वयं ज्ञात नहीं होता कि उसके जीवन में कल क्या घटित होने वाला है। तब फिर मानव-चरित्र को प्रस्तुत करने वाली विधा उसे क्रम-बद्ध रूप में क्यों प्रस्तुत करे? यह विवाद वस्तुतः दो कारणों से उत्पन्न हुआ और वह भी पाश्चात्य-जगत् में। एक तो यह कि काव्य-शास्त्री प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष रूप में आज भी स्वीकार करते हैं कि साहित्य प्रकृति या जीवन की अनुकृति है। इस प्रसंग में उनका कहना है कि जय मूल वस्तु ही क्रमबद्ध नहीं है तो उसकी अनुकृति क्रमबद्ध क्यों हो? दूसरा कारण है बुद्धिवाद का अग्र्युदय। हम प्रत्येक वस्तु की व्याप्ति तर्क के आधार पर करना चाहते हैं और उसके तर्कसंगत परिणाम भी चाहते हैं। ऐसी स्थिति में हृदय से सम्बद्ध साहित्य को भी उसमें घसीट ले जाते हैं। भारतीय मनीषा का मन्तव्य इसके विपरीत है। भारतीय आचार्य साहित्य को जीवन का अनुकरण नहीं मानते बल्कि उनके मतानुसार साहित्य जीवन की सृष्टि है और कवि स्रष्टा है। 'रामचरित मानस' राम के जीवन की अनुकृति नहीं है बल्कि राम के जीवन की सृष्टि है। उपनिषदों में भी इस तथ्य को 'कविर्मनीषी परिभूः स्वयम्भूः' कह कर स्पष्ट कर दिया गया है। इस पर भी यदि हम अपने को हीन मानें तो उस रोग की कोई दवा नहीं है। अब प्रश्न आया क्रमबद्धता का। वास्तविक जीवन में चाहे क्रमबद्ध घटनाएँ घटित न होती हों किन्तु कवि की कल्पित सृष्टि क्रमबद्ध ही होगी क्योंकि कवि वही नहीं कहता जो है बल्कि उसे भी कहता है जो होना चाहिए। तीसरे, उसे अपनी सृष्टि का हाड-भाँस के मानवों को परिचय देना होता है तब वह उसे सुन्दर रूप में प्रस्तुत करना चाहेगा और कथानक में घटनाओं की क्रमबद्धता विधा को सुन्दर रूप प्रदान करती है।

उपन्यास की कथावस्तु को मुख्यतः तीन भागों में विभाजित किया जा

मकता है—(i) आधिकारिक कथावस्तु, (ii) प्रासंगिक कथावस्तु तथा (iii) प्रवान्तर घटनाएँ। (i) आधिकारिक कथावस्तु मूल कथा होती है, जो प्रारम्भ से अन्त तक चलती है तथा नायक के चरित्र से सम्बद्ध होती है। कथा का मूल उद्देश्य इसी में निहित रहता है। (ii) प्रासंगिक कथावस्तु आधिकारिक कथावस्तु की सहायक होती है तथा आधिकारिक कथावस्तु के प्रारम्भ होने के कुछ समय पश्चात् प्रारम्भ होती है और मूल कथा के समाप्त होने से पहले समाप्त हो जाती है। (iii) प्रवान्तर घटनाएँ वे होती हैं, जो यथासमय आवश्यकतानुसार घटित होती रहती हैं। कुछ घटनाएँ नायक में और कुछ घटनाएँ प्रतिनायक या खलनायक से सम्बद्ध होती हैं। इन सबको शृंखलाबद्ध रूप में प्रस्तुत करना ही लेखक की विशेषता है।

कथावस्तु की विशेषताएँ—जैसा कि कहा जा चुका है, कथावस्तु उपन्यास का महत्वपूर्ण तत्त्व होता है। किसी भी उपन्यासकार की सफलता पर्याप्त सीमा तक उसके कथावस्तु-निर्माण में निहित होती है। कथावस्तु के चयन एवं विकास में लेखक को निम्नलिखित विशेषताओं का ध्यान रखना चाहिए—(i) मौलिकता (ii) एकसूत्रता या क्रमबद्धता, (iii) रोचकता, (iv) कुतूहल, और (v) सम्भाव्यता।

(i) मौलिकता—कथानक का चयन या निर्माण करते समय लेखक को देख लेना चाहिए कि उसका इतिवृत्त घिसा-पिटा एवं बहुप्रयुक्त न हो। यो तो विषय-सामग्री की दृष्टि में मौलिकता लाना अत्यन्त क्लिष्ट कार्य होता है किन्तु सुधी लेखक अपनी लेखनी के बल पर उसे इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि वह मौलिकता का आवरण धारण कर लेता है और उसमें पिष्ट-पेषण की गन्ध नहीं भाने देता। नवीनता काव्य का आकर्षक तत्त्व होता है और उसे कथानक के माध्यम से लाया जा सकता है।

(ii) एकसूत्रता या क्रमबद्धता—उपन्यास में अनेक घटनाओं का सन्निवेश रहता है। मेधावी कलाकार इन घटनाओं को क्रमबद्ध रूप में एक सूत्र में इस प्रकार पिरो देता है कि समस्त कथानक एक माला के रूप में दिखाई देने लगता है अथवा यो कहिए कि वह नदी के प्रवाह के समान एक रूप हो जाता है, जिसमें गिरने वाले अनेक नाले उमी के अभिन्न अंग हो जाते हैं। कथानक में घटनाओं का विलंब उसकी गति में बाधक हो जाता है। समान प्रवाह में बाधा उपस्थित हो जाती है और इस प्रकार ऊबड़-खाबड़ कथा-प्रवाह पाठकों के मन में अरुचि को जन्म दे देता है। फलतः उपन्यास असफल हो जाता है। अतः स्पष्ट है कि उपन्यास के कथानक में एकसूत्रता का रहना अनिवार्य है।

(iii) रोचकता—कथावस्तु की तीसरी महत्वपूर्ण विशेषता है उसकी रोचकता। यह लेखक की प्रतिभा पर निर्भर करता है कि वह अपने कथानक को अधिकाधिक रोचक बना कर उसे पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करे। प्रारम्भ से अन्त

तक पाठक को ऊबने न दे। कथा का विकास ऐसे प्रवाह के साथ गतिशील हो कि पाठक का मन भी उस प्रवाह में प्रवहमान हो जाए। यह सब कुछ कथानक के चयन पर निर्भर करता है।

(17) कुतूहल—उपन्यासकार को चाहिए कि वह अपने कथानक का ताना-बाना इस प्रकार बनाए कि पाठक की जिज्ञासकवृत्ति जाग्रत हो जाए। कथानक में कुतूहल की इस प्रकार स्थापना करे कि मानव-मन 'आगे क्या होगा' की जानकारी के लिए लालायित हो उठे। ऐसा कुतूहल उपन्यास की समाप्ति तक बना रहना चाहिए। उपन्यास के अन्त में कुछ उपन्यासकार तो उस शक्ति का तोष प्रस्तुत कर देते हैं किन्तु कुछ उपन्यासकार कुतूहल की तृप्ति करवाये बिना ही उपन्यास को समाप्त कर देते हैं और 'अन्त क्या होना चाहिए' का समाधान पाठक की कल्पना पर छोड़ देते हैं।

(18) असम्भाव्यता—'असम्भाव्यं न वक्तव्यं, प्रत्यक्षमपि दृश्यते।' यदि आपने प्रत्यक्ष भी देखा लिया है तो भी असम्भव का कथन मत करो क्योंकि ऐसा करने से आप पर से लोगों का विश्वास उठ जाएगा। इसी सूत्र के आधार पर कहा जा सकता है कि उपन्यास के कथानक में ऐसी किसी घटना, तथ्य या वस्तु का समावेश नहीं करना चाहिए जो पाठको को असम्भव प्रतीत हो। आप कथानक में रोचकता लाने के लिए अद्भुत या अलौकिक तत्व का सशिवेश कर सकते हैं किन्तु उनकी प्रस्तुति इस प्रकार की होनी चाहिए कि वह असौक्यता केवल रोचकता तक ही सीमित रहे और प्रस्तुति में इतनी सतर्कता बरतनी चाहिए कि वह असम्भव न बन जाए। उपन्यासकार को घटनाचक्र इस प्रकार प्रस्तुत करना चाहिए जिसका पाठक अपने या अपने साथी के जीवन के साथ सरलता से मिलाप कर सके। उसे वह कल्पना-लोक की अप्सराओं के समान न लगे।

(2) पात्र अथवा चरित्र-चित्रण

उपन्यास का दूसरा महत्वपूर्ण तत्त्व है पात्र अथवा चरित्र-चित्रण। यह बान भली-भाँति जान लेनी चाहिए कि जहाँ पर कथानक होगा उसमें घटना-क्रम होगा। जहाँ पर घटना-क्रम होगा, वहाँ पर पात्र होंगे और जहाँ पर पात्र होंगे तो उनका अपना चरित्र होगा। अब यह बात उपन्यासकार पर निर्भर करती है कि वह घटनाओं को प्रधानता देता है अथवा चरित्र को। उपन्यास-साहित्य के प्रारम्भिक काल में उपन्यासों में घटना-क्रम को प्रधानता दी जाती थी और पात्र घटनाओं के अनुकूल कार्य करने को बाध्य होते थे किन्तु आज के इस वैज्ञानिक युग में विद्वानों ने निर्धारित किया है कि घटनाओं के अनुसार आचरण करने वाले पात्र जीवन्त नहीं हो सकते क्योंकि वे तो घटनाक्रम के चरे हो जाते हैं और उनके अपने व्यक्तित्व का कोई मूल्य नहीं रह जाता। हमारे मनोविज्ञानवेत्ताओं का अभिमत है कि मानव-चरित्र ही अपने व्यक्तित्व के पदुरूप घटनाओं को जन्म देता है। अतः स्पष्ट है कि घटनाएँ पात्र नहीं बनाती

वल्कि पात्र ही घटनाओं के सर्जक होते हैं और इसी आधार पर विद्वान् उपन्यास ग्राह्य को दो वर्गों में विभाजित करते हैं—(i) घटना प्रधान और (ii) चरित्र प्रधान। प्रधुना यह सर्वसम्मत मत है कि उच्चकोटि के उपन्यास घटना-प्रधान नहीं बल्कि चरित्र-प्रधान होते हैं।

चरित्र-प्रधान उपन्यासों में पात्रों का चयन अत्यन्त समझदारी के साथ करना पड़ता है क्योंकि पात्रों के चरित्र पर ही ममस्त उपन्यास का ढाँचा खड़ा होता है। पात्रों का चयन यद्यपि इतिवृत्त के चयन पर निर्भर करता है तथापि उपन्यासकार को यह ध्यान रखना चाहिए कि उनके द्वारा निर्मित पात्र इसी संसार के चलने-फिरने सजीव मानव हैं। महाकाव्य और उपन्यास में यही पर अन्तर स्पष्ट होता है। महाकाव्य का नायक सर्वगुण सम्पन्न एवं दूषण रहित होता है। वह हमारे जैसा नहीं बल्कि अपने उच्चगुणों के कारण हमसे विशिष्ट होता है और उसका चरित्र हमारे लिए अनुकरणीय होता है। इसके विपरीत उपन्यास का नायक हमारे जैसा गुण-दोषमय मानव होता है, किन्तु होता है हमसे शक्ति। हम उसे अपने लोगों में ही चिह्नित कर सकते हैं। हम संक्षेप में कह सकते हैं कि उपन्यास के पात्र मौलिक, सजीव, शक्ति एवं इसी लोक के होने चाहिए। उनका सर्जन हो जाने के पश्चात् उपन्यासकार को उन्हें उनके चरित्र के अनुसार विचरण करने देना चाहिए। उपन्यासकार के अनावश्यक हस्तक्षेप से उनकी जीवन्तता के विकृत हो जाने का भय उपस्थित हो जाएगा। पात्रों के चरित्र का विकास सहज रूप में कथानक के विकास के साथ-साथ होते रहना चाहिए। इस प्रकार प्रतिभाशाली उपन्यासकार पात्रों के चारित्रिक विकास को प्रस्तुत करने के लिए अनेक शैलियों का प्रयोग करता है जिनमें प्रमुख ये हैं—(1) पात्र के चरित्र के सम्बन्ध में उपन्यासकार का कथन, (ii) पात्रों के परस्पर वार्तालाप, (iii) पात्रों के कृत्य, और (iv) पात्र विशेष का स्वयं का कथन।

(1) पात्रों के सम्बन्ध में उपन्यासकार का कथन—महाकाव्यकार, उपन्यासकार कहानीकार आदि को यह अधिकार प्राप्त है कि वह जहाँ चाहे और आवश्यक हो, स्वयं कृति में उपस्थित हो जाता है और अपने कथन से पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालता है या दातावरण का निर्माण करता है। लेखक यथास्थान प्रमुख पात्रों के बाह्य स्वरूप का परिचय प्रस्तुत करता है। उनकी आकृति, वेश-भूषा, रूप-रंग और कभी-कभी उनकी प्रमुख प्रवृत्ति का विवरण भी प्रस्तुत कर देता है। हमने पाठकों के मस्तिष्क में पात्र-विशेष का एक रूप या आकार अंकित हो जाता है और फिर अन्त तक वह सम्बद्ध पात्र को उस रूप में देखना चाहता है और उसका मूल्यांकन करता है। यदि कहीं लेखक पात्र को उसके चरित्र के विपरीत अंकित करना चाहता है तो वहाँ पर भी उसे उपस्थित होकर स्थिति को स्पष्ट करना होता है अन्यथा चरित्र के विपरीत कार्य करने से उपन्यास की सफलता घूमिल होने लगती है।

है। अतः स्पष्ट है कि उपन्यासकार को इस ओर सतर्क रहना चाहिए कि उसने पात्र के व्यक्तित्व को जिस प्रकार अंकित किया है, वह उसी के अनुकूल आचरण करे।

(ii) पात्रों के परस्पर वार्तालाप—उपन्यास का एक तत्त्व कथोपकथन भी होता है। इसी पारस्परिक वार्तालाप में पात्र कभी अपने लिए और कभी दूसरों के लिए कुछ टिप्पणियाँ करते हैं। ये टिप्पणियाँ सम्बद्ध पात्र के चरित्र को प्रकाशित करती हैं।

(iii) पात्रों के कृत्य से—उपन्यास में पात्रों का चारित्रिक विकास केवल किसी या किन्हीं के कथनों से ही नहीं होता है बल्कि पात्र द्वारा किये गये कार्य से भी उसका चरित्र विकसित होता है। यदि देखा जाए तो पात्र के सही चरित्र का वर्णन उसके द्वारा किये गये कार्य से ही होता है और उसी का प्रबल प्रभाव पाठकों पर पड़ता है। अतः उपन्यासकार को चाहिए कि वह पात्रों के चरित्र के अनुसार उनसे विभिन्न परिस्थितियों में विभिन्न कार्यों का सम्पादन भी करवाए। ऐसा करने से उन में मजीबता का समावेश होगा।

(iv) पात्र विशेष का स्वयम् का कथन—उपन्यास में अनेक स्थल ऐसे आते हैं जहाँ पात्र-विशेष स्वयम् के लिए टिप्पणी करता है या अपने सम्बन्ध में कुछ कहता है। ऐसे कथनों एवं टिप्पणियों से भी पात्रों के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है और चतुर उपन्यासकार इससे भरपूर लाभ उठाता है।

चरित्र के प्रकार

उपन्यास में आगत पात्रों का व्यक्तित्व अनेक रूपों में प्रकट होता है। विद्वानों ने ऐसे प्रकारों को चार वर्गों में विभाजित करने का प्रयास किया है—

(i) व्यक्ति प्रधान चरित्र, (ii) वर्ग प्रधान चरित्र, (iii) स्थिर चरित्र, और (iv) गति-शील चरित्र।

(i) व्यक्ति-प्रधान चरित्र—सामान्य तौर पर विश्व मानव समान प्रतीत होते हैं किन्तु जब हम गहराई से अवलोकन करते हैं तो ज्ञात होता है कि उनमें परस्पर अन्तर होता है। प्रेमचन्द ने इस तथ्य को यों स्पष्ट किया है—

किन्हीं भी दो आदमियों की सूरतें नहीं मिलती, उसी भाँति आदमियों के चरित्र भी नहीं मिलते। जैसे सब आदमियों के हाथ-पाँव, आँखें, नाक-कान और मुँह होते हैं, पर इतनी समानता पर भी जिस तरह उनमें विभिन्नता मौजूद रहती है, उसी भाँति सभी चरित्रों में भी बहुत कुछ समानता होते हुए भी कुछ विभिन्नताएँ होती हैं। वस्तुतः सभी मनुष्यों का अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व होता है जो उनके गुण दोषों पर आधारित रहता है। ऐसे पात्रों का सर्जन उन उपन्यासों में किया जाता है जिनमें वैयक्तिकता को प्राधान्य देने की इच्छा लेखक की होती है। ऐसे चरित्रों में उस व्यक्ति जैसा वह स्वयम् ही होता है, कोई अन्य नहीं।

(ii) वर्ग-प्रधान चरित्र—कुछ उपन्यास किसी वर्ग विशेष के समग्र स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए लिखे जाते हैं; यथा—पूँजीपति, शासक, धर्मिक, किसान

एवं अन्य । ऐसे उपन्यासों में ऐसे चरित्रों की सृष्टि की जाती है जो किसी एक वर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं । वहाँ पात्र-विशेष का आचरण उसका व्यक्तिगत आचरण न होकर समुदाय विशेष या वर्ग-विशेष के आचरण का प्रतीक होता है । इस प्रसंग में यह द्रष्टव्य है कि ऐसे पात्र केवल वर्ग का ही प्रतिनिधित्व करते हों, ऐसी बात नहीं है । उनमें उसके व्यक्तिगत आचरण का भी समावेश रहता है । ऐसा न होने पर पात्र की सजीवता पर आंच आने की सम्भावना रहती है । फलतः लेखक अत्यन्त चातुर्य से उक्त दोनों प्रकार के आचरणों का ऐसा अद्भुत मिश्रण करता है कि वह सत्य और विश्वसनीयता से युक्त हो जाता है । गोदान का 'होरी' निश्चय ही किसान वर्ग का प्रतिनिधित्व करता है ।

(iii) स्थिर चरित्र—उपन्यासकार अपने उपन्यास में कुछ ऐसे चरित्रों की भी सृष्टि करता है जो आद्यन्त समान रहते हैं । यदि कोई पात्र प्रारम्भ में सज्जन है तो वह अन्त तक किसी भी परिस्थिति में अपनी सज्जनता का परित्याग नहीं करता है और इसी प्रकार खल पात्र भी । ऐसे पात्रों को स्थिर चरित्र के नाम से अभिहित किया जाता है । उनके आचरण में जीवन के उत्थान-पतन का कोई प्रभाव नहीं पड़ता । वस्तुतः ऐसे पात्रों के अपने कुछ निश्चित सिद्धान्त होते हैं और वे किसी भी लोभ या सुख के लिए उनका परित्याग नहीं करते ।

(iv) गतिशील चरित्र—गतिशील चरित्र वे होते हैं जो परिस्थिति की हवा के अनुकूल अपने को ढाल लेते हैं । उनका चरित्र प्रायः परिवर्तनशील होता है । वे समय के अनुसार मज्जनता, खलत्व, निर्धनता, सम्पन्नता आदि के रूप में आचरण करने लगते हैं । ऐसे चरित्रों को दो रूपों में देखना चाहिए । एक तो वे चरित्र जो स्वयम् विपरीत परिस्थितियों को जन्म दे बैठते हैं और दूसरे, वे जो विपरीत परिस्थितियों से घिर जाते हैं । कुछ विद्वान् ऐसे चरित्रों के लिए प्रगतिशील या विकसनीय शब्दों का प्रयोग करते हैं, जो उचित प्रतीत नहीं होता क्योंकि प्रगति या विकास पात्र के स्थिर चरित्र की ओर इंगित करते हैं जबकि गतिशीलता उसके परिवर्तनशील व्यक्तित्व का चोखन करती है । दूसरे, स्थिर चरित्र की तुलना में 'गतिशील-चरित्र' का प्रयोग अधिक सगत है ।

अन्त में इस प्रसंग में एक बात और बताना चाहता हूँ और वह यह कि उपन्यासकार को पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व को अवश्य प्रस्तुत करना चाहिए । मनोविज्ञान-वेत्ताओं का मानना है कि प्रत्येक व्यक्ति के प्रत्यक्ष क्रिया-कलाप उसकी मानसिक गुणधर्मों, ग्रन्थियों, अथवा अचेतन मन की अवधारणाओं का परिणाम होते हैं । उपन्यास में इन सब का प्रकाशन पात्र के अन्तर्द्वन्द्व जैसे साधन द्वारा सरलता से किया जा सकता है । अन्तर्द्वन्द्व के माध्यम से पात्र विशेष की मानसिक स्थिति या उत्पादन अधिक सुन्दर ढंग में किया जा सकता है ।

(3) संवाद अथवा कथोपकथन

दो पात्रों के परस्पर वार्तालाप को संवाद या कथोपकथन कहा जाता है। प्राचायों, आलोचकों एवं स्वयम् उपन्यास लेखकों का यह अभिमत है कि उपन्यास में संवादों की योजना उसका एक अनिवार्य तत्त्व है। उपन्यास में नियोजित संवादों से अनेक लाभ हैं। पहले तो उपन्यास एक वर्णनात्मक विधा है किन्तु लगातार वर्णनों या विवरणों को प्रस्तुत करने से उपन्यास में अरोचकता आ जाती है और अरोचकता एक बहुत बड़ा दोष है। इसी दोष के परिहार के लिए उपन्यासों में संवादों की योजना की जाती है। यहाँ पर द्रष्टव्य है कि संवाद उपन्यास में अरोचकता का निराकरण ही नहीं करते बल्कि उसमें रोचकता का सन्निवेश भी करते हैं। अनेक बार किसी पात्र के मुख से निकला कथन पाठक के मर्म को भेद-भोर देता है और वह एक आदर्श उक्ति का ध्यान ग्रहण कर लेता है जैसे कालिदास का 'पाप वह है जो समाज से छुपकर किया जाता है' या चन्द्रगुप्त नाटक का 'महत्वाकांक्षा का मोती निष्ठुरता की सीपी में पलता है' आदि कथन।

संवादों की दूसरी आवश्यकता है कथानक के विकास और चरित्र की स्पष्टता के लिए किया गया उनका प्रयोग। यदि संवाद कथानक के विकास और पात्रों के चरित्र को प्रकाशित करने में सहायक नहीं होते हैं तो वे व्यर्थ हैं और उपन्यासकार की श्रमकलता के द्योतक होते हैं।

संवादों की तीसरी आवश्यकता यह है कि लेखक अपनी प्रमुख विचारधारा को किसी प्रमुख पात्र के माध्यम से प्रस्तुत कर सकता है क्योंकि लेखक अपने मुख में उसका कथन नहीं कर सकता। यदि वह ऐसा करने का प्रयत्न करेगा तो पाठक और वस्तु के तादात्म्य में व्यवधान उपस्थित हो जाएगा।

उपयुक्त कारणों से उपन्यासों में संवादों का स्थान अशुण्य माना जाता है। इस प्रसंग में यह ध्यातव्य है कि संवाद छोटे-छोटे होने चाहिए। लम्बे संवादों से पाठक ऊब जाता है और पन्ने पलटने लगता है। दूसरे, संवाद चुस्त, सशक्त और पात्र के चरित्र के परिचायक होने चाहिए। उच्च चरित्रों से सामान्य स्तर का कथन और सामान्य चरित्रों से उच्च एवं गम्भीर दार्शनिक अभिव्यक्ति करवाना उपयुक्त नहीं होगा। कहने का तात्पर्य यह है कि संवाद पात्र के मानसिक एवं शैक्षिक धरातल के अनुकूल होने चाहिए।

संवादों की भाषा भी प्रसमानुकूल एवं पात्र के चरित्र के अनुरूप रहनी चाहिए। सुसंस्कृत पात्र के द्वारा फूहड़ एवं ग्रामीण भाषा का प्रयोग करवाना अचित्त की सीमा का उल्लंघन करना होगा। इसी प्रकार सामान्य वार्तालाप में पारिभाषिक शब्दावली का और गम्भीर वार्तालाप में सामान्य शब्दावली का प्रयोग संवादों में नहीं करवाना चाहिए। भाषा सुसंगठित, सशक्त और छोटे-छोटे वाक्यों वाली होनी चाहिए।

(4) देश-काल और वातावरण

उपन्यास का यह तत्त्व भी अपना महत्वपूर्ण स्थान रखता है मुख्यतः ऐतिहासिक और पौराणिक उपन्यासों में । हमें इस तत्त्व को विस्मृत नहीं करना चाहिए कि व्यक्तित्व के निर्माण में देश-काल और वातावरण का बहुत बड़ा हाथ होता है । जैसा कि कहा जाता है कि यदि कबीरदास जी आज के युग में जन्म लेते तो एक राजनीतिक नेता होते और गांधी जी यदि चौदहवीं एवं पन्द्रहवीं शताब्दी में जन्म लेते तो एक समाज सुधारक भक्त होते । यह कथन देश-काल और वातावरण की योजना की अनिवार्यता का शख-नाद करता है ।

चाहे किसी भी प्रकार का उपन्यास हो, उसके लेखक को उस समय के क्षेत्र की भौगोलिक परिस्थिति और सांस्कृतिक विचारधारा, रीति-रिवाज, रहन-सहन वेश-भूषा आदि का सम्यक् ज्ञान होना चाहिए अन्यथा लेखक राजस्थान के रेगिस्तानी प्रदेश में नदियों की बाढ़ और उत्तरप्रदेश जैसे क्षेत्र में बालू के उड़ने गुड़बारी का प्रदर्शन कर बैठेगा जो उस का अक्षम्य दोष होगा ।

वस्तुतः वातावरण पात्र के चारित्रिक विकास की पूर्व पीठिका का कार्य सम्पन्न करता है । कैसे वातावरण में पात्र किस प्रकार अपने को प्रस्तुत करेगा, उस में किस प्रकार के मनोवेगों का उदय होगा आदि का सम्यक् चित्रण समुचित वातावरण-निर्माण पर ही निर्भर करेगा । इसलिए कहा जाना है कि उपन्यास लेखक को उपन्यास लिखने से पूर्व एतत्सम्बन्धी देश-काल और वातावरण का अच्छा परिचय प्राप्त कर लेना चाहिए ।

आजकल एक धारा उपन्यासों में चली है जिसमें पुरातन-पात्रों के माध्यम से सामाजिक समस्याओं का अवगाहन एवं अवलोकन अथवा यों कहिए कि पुरातन इतिवृत्त का आधुनिकता के परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुतीकरण किया जाता है । यह एक अत्यन्त स्तुत्य प्रयास है किन्तु ऐसे उपन्यासों में वातावरण-निर्माण में लेखक त्रुटि कर बैठता है । आजकल रामायण पर आधृत नरेन्द्र कोहली के उपन्यास पर्याप्त लोक-प्रिय एवं चर्चित हैं, किन्तु मुझे उस समय आघात लगा जब मैं उनके 'मघर्ष की ओर' खण्ड को पढ़ रहा था । उसमें लेखक ने 'खान भजदूरी के शोषण' को प्रस्तुत किया है । जिस रूप में उस प्रसंग को प्रस्तुत किया है, मेरी दृष्टि में वही देश-काल का हनन हुआ है । एक देवता (इन्द्र) एवं एक असुर को खान-मातृक के रूप में और राम को एक ट्रेड यूनियन के नेता के रूप में प्रस्तुत किया गया है जो उस युग के अनिकूल प्रतीत होता है । यदि 'श्री कोहली' समठन की इस प्रक्रिया को किसी अन्य प्रकार में उस युग के अनुरूप प्रस्तुत करते तो उपन्यास अधिक सुहावना बनता । उनी समय लक्ष्मण को अविवाहित घोषित करना भी पौराणिकता का हनन ही नहीं

जाएगा। अतः स्पष्ट है कि उपन्यास में देश-काल के अनुरूप वातावरण का चित्रण आवश्यक है अन्यथा पात्रों के चरित्र एवं कथा का विकास सम्यक् प्रकार में नहीं हो पाएगा। हाँ ! इतना अवश्य ध्यान में रखा जाना चाहिए कि वातावरण-निर्माण लम्बा और ऊँचा वाता न हो और उसका निर्माण पात्रों के क्रिया-कलापों और मनोवेगों के अनुकूल हो। अच्छे लेखकों के वातावरण-निर्माण में भागे की घटना प्रवेश कार्यक्रम का आभाव पाठकों को होने लगता है।

(5) भाषा और शैली

भाषा के माध्यम से उपन्यास का समस्त कनेक्टर साकार रूप प्राप्त करता है। अतः उपन्यासकार का भाषा पर पूर्ण अधिकार होना चाहिए। भाषा से ही उपन्यास का कला पक्ष उभरता है। भाषा के प्रयोग में सर्वप्रथम यह ध्यान रखना चाहिए कि वह परिमार्जित और अलंघित हो तथा उस में ऐसी शब्दावली का प्रयोग किया जाना चाहिए कि वह पात्रों के मन्तव्य को व्यक्त करने की क्षमता रखती हो तथा उनमें सम्प्रेषणीयता का गुण विद्यमान हो। भाषा में यथास्थान मुहावरों एवं कहावतों का प्रयोग अपेक्षित है। आवश्यकतानुसार उसके साक्षणिक एवं व्यंग्यात्मक प्रयोग भी किये जाने चाहिए। इसमें भाषा में समस्कार और उपन्यास में रमणीयता आ जाती है। भाषा प्रयोग की दूसरी विशेषता यह है कि वह पात्रानुकूल और प्रसंगानुकूल हो। संक्षेप में यों कह सकते हैं सामान्य रूप में उपन्यास की भाषा प्राञ्जल, परिष्कृत एवं भावमयी होनी चाहिए। उसमें अप्रचलित और क्लिष्ट शब्दावली का प्रयोग नहीं किया जाना चाहिए।

जहाँ तक शैली का प्रश्न है उपन्यास में शैली का महत्वपूर्ण स्थान होता है। फलतः मूल रूप में यह सरल, सहज और भावमयी शैली में लिखा जाना चाहिए। यदि भारतीय पद्धति के अनुसार रीति की शैली का पर्याय मानें तो उपन्यास में वैदर्भी रीति का प्रयोग अधिक काम्य है, क्योंकि उपन्यास अन्य विधाओं की तुलना में अधिक जन-साहित्य है और मनोरंजन उसका प्रमुख प्रसाधन है। वैदर्भी में शृंगार, करुण और शान्त रसों की प्रधानता होती है और उसमें माधुर्य गुण का समावेश रहता है। ये सब मानव मन को प्रसादन के लिए सर्वथा उपयुक्त रसायन हैं, फिर हम तो 'उपन्यास प्रसादनम्' कहकर इस ओर सकेत कर चुके हैं। यह तो हुई शैली या रीति की विशेषताएँ किन्तु धाजकल शैली के अनेक प्रकार प्रचलित हैं जिन्हें हम शैली की शैलियाँ कह सकते हैं। उनमें से उपन्यासकार एक या एकाधिक शैलियों का प्रयोग अपने उपन्यास में कर सकता है। संक्षेप में शैलियों के भेद इस प्रकार है—

- (i) वर्णनात्मक शैली, (ii) मनोविश्लेषणात्मक शैली, (iii) पत्र शैली, (iv) डायरी शैली, (v) आत्मकथात्मक शैली, और (vi) कथा शैली।

(6) उद्देश्य

'प्रयोजनमनुदिश्य मन्दोपि न प्रवर्तते।' के अनुसार मन्द व्यक्ति भी प्रयोजन रहित कार्य नहीं करता फिर उपन्यास जैसी विधा निरुद्देश्य और प्रयोजन-विहीन कैसे हो सकती है। फिर भी आज का युग विद्रोह का युग है, विशेषकर पुरातनता के प्रति अर्थात् प्राचीन मानदण्डों के प्रति। इस समय हम एक अदभुत स्थिति से गुजर रहे हैं, वह यह कि हम पुरातन को चाहते नहीं और नवीन का सर्जन नहीं कर पा रहे। यह एक असमञ्जस की स्थिति है। इसे चिह्नित करते हुए मोहन राकेश ने लिखा है—“आज के युग में जबकि जीवन अपने ममग्र रूप में कहीं दीप्ति तक नहीं, उसके प्रतिरूप उपन्यास का कोई अन्तिम उद्देश्य निश्चित नहीं रह गया है। पुरानी परम्पराएँ हम से छूटती जा रही हैं और नयी परम्पराएँ विकसित नहीं हो पा रही। हमारे हृदयों में उबलती हुई भावना विद्यमान है पर उस भावना के सामूहिक उकान के अवसर नहीं आ पाते। आज वर्तमान की यही मकुल पृष्ठभूमि हमें प्राप्त है। इसना होने पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि उपन्यासों में कोई उद्देश्य निहित नहीं है।

प्राचीन परम्परा के अनुसार तो हम कह सकते हैं किसी भी रस-विशेष की मय्यक् योजना ही उपन्यास का उद्देश्य है किन्तु यह तो अब केवल अतीत की बात हो गयी है। फिर आधुनिकतावादियों (फार्मलिज्म) के स्वर में स्वर मिला कर यह कह सकते हैं कि शिल्प ही उपन्यास का उद्देश्य है। या फिर वर्जीनिया वुल्फ के शब्दों में कहे तो उपन्यास का उद्देश्य मानव मन पर पड़ी ममय की छाप का अन्वेषण करना है। खैर! जो कुछ हो, उपन्यासकार का उपन्यास लिखने का कोई न कोई उद्देश्य अवश्य होता है और उपन्यासकार को चाहिए कि वह कथानक और पात्रों के चारित्रिक विकास के माध्यम में अपने उद्देश्य को अवश्य स्पष्ट करे। यदि उपन्यासकार ऐसा न भी करे तो भी उपन्यास के समाप्त होते-होते एक विम्ब का निर्माण पाठकों के मस्तिष्क पर अवश्य हो जाता है, चाहे वह अस्पष्ट या धुँधला ही क्यों न हो और वही उपन्यासकार का उद्देश्य होता है। फिर भी मेरा यह मानना है कि उपन्यास का आविष्कार महाकाव्य की गुरु सम्भीरता से छुटकारा पाने के लिए किया गया है। फलतः उपन्यासकार को यथार्थ का ही अकन करना चाहिए और यही उसका उद्देश्य होना चाहिए किन्तु सावधान, यथार्थ के नाम पर अश्लील एवं गहित अभिव्यक्तियों को अनुमति नहीं दी जा सकती। कम से कम भारत में उसके सांस्कृतिक घेरे में ही यथार्थ का अकन होना चाहिए।

उपन्यासों का वर्गीकरण

जैसा कि पूर्व-पृष्ठों में उल्लेख किया जा चुका है कि उपन्यास मानव-जीवन के यथार्थ का रसात्मक चित्र होता है और यह विधा मानव-जीवन के सर्वथा समीप

होती है। यह विधा अपने वर्तमान रूप में आधुनिक काल की देन है और आधुनिक युग वैज्ञानिक युग है। विज्ञान के नवीन-नवीन आविष्कारों ने मानव को भी यन्त्रवत् बना दिया है। भावना का स्थान विचार ने ले लिया है और विचार बुद्धि के आश्रय में पले तर्क-वितर्कों से पुष्ट होता है। किन्तु अनावश्यक व उथले तर्क-वितर्क से मानव-मूल्यों में ह्रास और अपरिपक्वता की नवीनता का जन्म होता है और इस कारण मानव-चरित्र त्वरित गति में परिवर्तित होने लगता है, तदनु रूप उपन्यास का स्वरूप भी त्वरित गति से परिवर्तित हो जाता है। फलस्वरूप उपन्यास के विभिन्न प्रकारों का आविष्कार होता रहता है। आज के हिन्दी-साहित्य में उपन्यास के इतने प्रकार हैं कि उनके वर्गीकरण की विधि की स्थापना करना भी कठिन हो रहा है। उपन्यासों का वर्गीकरण किन-किन आधारों पर किया जाए, यह भी सम्भव नहीं हो पा रहा है फिर भी हम हिन्दी उपन्यासों का वर्गीकरण करने का प्रयास करेंगे। मैं समझता हूँ कि हिन्दी उपन्यासों का वर्गीकरण तीन दृष्टियों से तो किया ही जा सकता है—(1) इतिवृत्त की दृष्टि से (2) विषय-सामग्री और उसके विश्लेषण की दृष्टि से, और (3) उद्देश्य की दृष्टि में।

(1) इतिवृत्त की दृष्टि से

हिन्दी साहित्य के समस्त उपन्यासों को इतिवृत्त की दृष्टि से तीन वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—(i) ऐतिहासिक और पौराणिक उपन्यास (ii) काल्पनिक, उपन्यास और (iii) मिश्रित उपन्यास।

(1) ऐतिहासिक और पौराणिक उपन्यास—ये उपन्यास जिनका इतिवृत्त इतिहास या पुराणों में लिया गया है, उन्हें हम ऐतिहासिक और पौराणिक उपन्यासों के वर्ग में सम्मिलित करेंगे। यहाँ हम यह देखने का प्रयास नहीं करेंगे कि उन इतिवृत्त को लेखक ने किम रूप में प्रस्तुत किया है बल्कि यह देखने का प्रयास करेंगे कि लेखक ने अपने उपन्यास में ऐतिहासिकता की सुरक्षा कहाँ तक की है। ऐतिहासिकता की सुरक्षा में मेरा तात्पर्य यह देखना है कि क्या पात्रों के नाम और उनके जीवन से जुड़ा हुआ घटनाक्रम इतिहास के अनुरूप प्रस्तुत किया गया है और लेखक ने यदि घटनाक्रम में किसी प्रकार का कोई परिवर्तन किया है तो उससे ऐतिहासिकता की हत्या तो नहीं हुई है, घटना-क्रम की प्रस्तुति में कहीं देश-काल का दोष तो नहीं घा गया है। उदाहरणार्थ भिन्न-भिन्न कालों से सम्बन्ध रखने वाले पात्रों को कहीं एक साथ एक काल में तो नहीं रख दिया गया है। हैदराबाद के नवाब को टोंक का नवाब तो नहीं बना दिया गया है और इतिहास वर्णित निरंकुशता को सदाशयता में तो नहीं बदल दिया गया है। शेष विवरण प्रस्तुत करने में उपन्यासकार स्वतन्त्र होता है।

(ii) काल्पनिक उपन्यास—उपन्यासों का एक बहुत बड़ा वर्ग इस शीर्षक के अन्तर्गत आता है। कुछ विद्वानों का तो अभिमत ही यह है कि उपन्यास का इतिवृत्त

काल्पनिक ही होना चाहिए। शायद इसी कारण डॉ. श्यामसुन्दर दाम ने उपन्यास को परिभाषित करते समय कहा है कि 'उपन्यास मनुष्य के साम्प्रतिक जीवन की काल्पनिक कथा है।' दूसरे, यह भी माना जाता है कि उपन्यास के लिए आवश्यक है कि उसमें उपन्यासकार के सामयिक जीवन की व्याख्या प्रस्तुत की गयी हो। इस आधार पर भी उपन्यासकार को काल्पनिक इतिवृत्त का ही आश्रय लेना होता है। यही कारण है कि विश्व के समस्त मगृह साहित्य में काल्पनिक उपन्यासों की ही अधिकता पायी जाती है।

(iii) मिथित उपन्यास—मिथित उपन्यास वर्ग में उन उपन्यासों को रखा जा सकता है, जिनमें ऐतिहासिक और काल्पनिक इतिवृत्त का सुन्दर-मम्मिश्रण किया गया हो। ऐसे उपन्यासों में कुछ पात्र एवं कुछ घटनाएँ ऐतिहासिक होती हैं और शेष पात्र एवं घटनाएँ काल्पनिक होती हैं। चतुर उपन्यासकार इन सबको मिलाकर दस प्रकार प्रस्तुत करता है कि उनमें एकसूत्रता आ जाती है और पार्थक्य या बिखराव नहीं रह जाता है। ऐसे उपन्यास बहुत कम होते हैं।

(2) विषय सामग्री की दृष्टि से उपन्यासों का वर्गीकरण

उपन्यास में वर्णित विषय-सामग्री को आधार बनाकर भी उपन्यासों को वर्गीकृत किया जा सकता है। ऐसे वर्गीकरण में यह देखा जाता है कि लेखक ने उपन्यास में किस वर्ग, समुदाय, भाव, विचार आदि को अपने विश्लेषण का विषय बनाया है। समग्र रूप में उपन्यास पाठकों के समक्ष क्या प्रस्तुत करना चाहता है। जीवन का वह कौनसा चित्र है जिसकी भीकी प्रस्तुत करना उपन्यासकार को अभीष्ट है। इस दृष्टि से उपन्यास को निम्नलिखित वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—
(i) सामाजिक उपन्यास, (ii) सांस्कृतिक उपन्यास, (iii) पारिवारिक उपन्यास, (iv) राजनीतिक उपन्यास (v) मनोवैज्ञानिक उपन्यास, और (vi) समस्या प्रधान उपन्यास।

(i) सामाजिक उपन्यास—सामाजिक उपन्यासों की श्रेणी में उन उपन्यासों को परिगणित किया जाता है जिनमें काल्पनिक इतिवृत्त के माध्यम से किसी समाज विशेष की स्थिति को चित्रित किया जाता है। वस्तुतः उपन्यासकार जिस समाज में रहता है, वह उस समाज की अच्छाइयों और बुराइयों से परिचित एवं प्रभावित होता है तथा उसका सखा-जोखा अपने उपन्यासों में प्रस्तुत कर देता है। इसी लेख-जोखे से युक्त उपन्यासों को सामाजिक उपन्यास के नाम में अभिहित किया जाता है। हिन्दी साहित्य में भारतीय समाज की शोषित नारी, अस्पृश्यता, साम्प्रदायिकता, रुढ़िवादिता, क्षेत्रीयता, जातिवाद आदि ऐसे घुण हैं, जो समस्त समाज को दुर्वल एवं निर्भीर बना रहे हैं। उपन्यासकार इन स्थितियों के भयानक परिणामों का अकन कर समाज की आँखें खोलने का प्रयास करता है। आजकल की ज्वलन्त समस्या

दहेज की है। भारतीय समाज इससे ग्रस्त होता चला जा रहा है। उपन्यासकार को इसके कारणों की खोज कर उनके रहस्यों का उद्घाटन करना चाहिए। आज के युग में समाज में बढ़ती आपराधिक प्रवृत्तियों को भी उपन्यासकार को अपनी लेखनी का विषय बनाना चाहिए। मैं जहाँ तक समझता हूँ, उपन्यासकार सामाजिक उपन्यास लिख कर न केवल अपने समाज का कल्याण करता है बल्कि भावी इतिहास की रचना भी करता है। आजकल 'नशे' का एक रोग और समाज में धर करता जा रहा है। हिरोइन, स्मैक जैसे नशीले एवं बहुमूल्य पदार्थों के आविष्कार ने समाज को खोखला बनाने का कार्य प्रारम्भ कर दिया है। उपन्यासों को इस ओर ध्यान देना चाहिए।

(II) सांस्कृतिक उपन्यास—संस्कृति किसी समाज और राष्ट्र की बहुमूल्य धरोहर होती है, उसकी सुरक्षा एवं विकास को ध्यान में रखते हुए लिखे जाने वाले उपन्यासों को सांस्कृतिक उपन्यास कहा जाता है। संस्कृतियों का निर्माण अनेक युगों से प्राप्त संस्कारों एवं आस्थाओं के द्वारा होता है। संस्कृति वस्तुतः किसी समाज और राष्ट्र का सभी विकारों एवं वृत्तियों से विरहित एक प्रकार का जीवन-दर्शन होती है। जीवन के प्रति समाज की सुसंस्कृत एवं परिमार्जित विचार-धारा का नाम संस्कृति है जिसमें जन-कल्याण की भावना निहित होती है। मूलतः सभी संस्कृतियाँ अपने सामाजिक एवं भौगोलिक परिवेश में उत्तम एवं मूल्यवान् होती हैं किन्तु उनमें अन्तर भी विद्यमान रहता है। उदाहरणार्थ भारतीय संस्कृति का ताल-मेल पाश्चात्य संस्कृति के साथ नहीं बैठ पाता। अन्तर यद्यपि दृष्टिकोण का है। संघर्ष केवल भौतिकतावाद और आध्यात्मिकतावाद का है। फलतः जब एक संस्कृति दूसरी संस्कृति पर हावी होने लगती है, तब संघर्ष, आकुलता, घुटन और तनाव का वातावरण बनने लगता है। इसी वातावरण की अभिव्यक्ति सांस्कृतिक उपन्यासों में की जाती है। अनेक बार अनेक कारणों से नव-सन्तति अपनी स्वयम् की संस्कृति के प्रति विद्रोह कर बैठती है। उसको भी लेखक अपने उपन्यास का विषय बनाकर सत्य का पता लगाने का प्रयत्न करता है।

(III) पारिवारिक उपन्यास—ऐसे उपन्यासों में लेखक किसी परिवार को अपनी लेखनी का विषय बनाता है तथा परिवारों के रहन-सहन, पारस्परिक राग-द्वेषों एवं सम्बन्धों को लेकर उपन्यास के इतिवृत्त का विकास करना है। आज पारिवारिक सम्बन्धों में भी विकृतियाँ उत्पन्न होने लगी हैं क्योंकि सम्बन्धों का अवमूल्यन हो चुका है। दाम्पत्य जैसे पवित्र एवं मुहूर्त सम्बन्ध भी विश्रुत हो रहे हैं। पिता-पुत्र, भाई-भाई तथा भाई-बहिन के सम्बन्धों में भी मायुष्य का अभाव स्पष्ट दृष्टि-गोचर होने लगा है। पारिवारिक नियमों एवं नैतिकता का लगभग ह्रास हो चुका है। संयुक्त परिवार व्यवस्था छिन्न-भिन्न हो चुकी है और परिवारों में व्यक्तिवाद का बोल-बाला है। ये सब, कुछ ऐसी स्थितियाँ जिन्हें अपनाकर उपन्यासकार

अपने उपन्यास का ताना-बाना नैयार करता है। ऐसे विषयों को लेकर लिखे जाने वाले उपन्यास पारिवारिक उपन्यासों की श्रेणी में परिगणित किये जाते हैं।

(iv) राजनीतिक उपन्यास—आजकल राजनीतिक उपन्यास अत्यधिक मात्रा में लिखे जा रहे हैं। यो ममस्त विश्व में मानव-समुदाय पर राजनीति हावी है और राजनीतिक भ्रष्टाचार में मानवता वस्तु है परन्तु भारत में इस भ्रष्ट आचरण का प्राबल्य है। किम प्रकार एक सामान्य जन राजनीति में प्रविष्ट होकर अपने आपको अधि-मानव मानने लगता है, यह तथ्य किसी से छिपा हुआ नहीं है। दलगत राजनीति, बोट की राजनीति ने किस प्रकार भारतीय समाज को पंगु बना दिया है, यह एक ज्वलन्त राजनीतिक समस्या है। चुनाव पंनों और गुण्डों के बल पर लड़े जाते हैं। सत्ताधारी पार्टी 'देश-भक्त' और विपक्ष 'देश-द्रोही' जैसे अलंकारों से सुशोभित होने लगता है। विधायक एवं सांसद अपने आपको विधि-नियमों से ऊपर मानने लगते हैं। सक्षेप में अपना घर भरने के लिए ये लोग किसी भी सीमा पर जा सकते हैं। कल तक जूती चटकाने वाला व्यक्ति राजनेता होते ही लक्ष्मी का कृपा-पात्र बन जाता है आदि अनेक विडम्बनाएँ हैं, जिनका विवरण राजनीतिक उपन्यासों में प्रस्तुत किया जाता है। चुनाव जीतने के लिए कैंसे-कैंसे हथकण्डे अपनाए जाते हैं, टिकटों के वितरण का कैंसा विद्वेष आधार होता है और जनता को कैंसे गुमराह किया जा रहा है आदि तथ्य चौंकाने वाले होते हैं। ऐसी स्थिति में उपन्यासकार का उत्तर-दायित्व बहुत अधिक बढ़ जाता है। उसका यह पुनीत कर्तव्य है कि वह अपने उपन्यासों के माध्यम से इनका भण्डा-फोड़ करे। मूलतः ऐसे उपन्यास राजनीतिक विचारधाराओं के आधार पर लिखे जाते हैं। राजनीति में आजकल कीड़े-मकोड़ों की तरह अनेक वाद जन्म लेते जा रहे हैं। इन सबकी एक ही दुर्बलता है—सत्ता सुख, चाहे वह पक्ष हो और चाहे विपक्ष।

(v) मनोवैज्ञानिक उपन्यास—आजकल मानव-जीवन का आकलन मनो-वैज्ञानिक धरातल पर किया जाता है। हम व्यक्ति के समस्त क्रिया-कलापों का मूल्यांकन उसके मानसिक धरातल पर विद्यमान कुण्ठाओं, ग्रन्थियों एवं अवचेतन मन-स्थितियों के आधार पर करते हैं। इस प्रकार मनोविज्ञान को आधार बना कर जो उपन्यास लिखे जाते हैं, उन्हें मनोवैज्ञानिक उपन्यास कहा जाता है। उपन्यासकार समाज, संस्कृति, परिवार, राजनीति आदि की व्याख्या पात्र की मानसिक उथल-पुथल की व्याख्या के माध्यम से करता है। ऐसे उपन्यासों में मुख्यतः पात्र के 'ग्रह' को स्पष्ट करने का प्रयास किया जाता है। आधुनिक मनोविज्ञानवेत्ता मानव-जीवन के संचालन में अवचेतन मन की भूमिका को बहुत अधिक महत्त्व देता है। फ्रायड तो अतृप्त काम-वासना को ही साहित्य का जनक मानता है और उसके इस सिद्धान्त ने साहित्य को और विशेषतः उपन्यास को पर्याप्त मात्रा में प्रभावित किया है। ऐसे उपन्यासों में मनोवैशेषों का सूक्ष्म अंकन कर मानव मन में उद्बुद्ध प्रतिक्रियाओं का

चित्रण किया जाता है और उसमें प्रमुखता यौन-सम्बन्धों और काम-भाव को दी जाती है। कुछ लेखकों ने मनोविश्लेषण के आधार पर मार्क्सवादी सिद्धान्तों का भी प्रतिपादन किया है।

(vi) समस्या प्रधान उपन्यास—समस्या प्रधान उपन्यास वे उपन्यास होते हैं, जिनमें किसी सामाजिक, पारिवारिक, सांस्कृतिक, धार्मिक या राजनीतिक समस्या को उठाया जाता है। पहले उसका यथार्थ-चित्रण किया जाता है और फिर उसका समाधान प्रस्तुत किया जाता है। कुछ ऐसे भी उपन्यास होते हैं, जिनमें केवल समस्या को चित्रित कर दिया जाता है, समस्या का समाधान प्रस्तुत नहीं किया जाता। हमें देखा जाए तो समस्या का नाम ही जीवन है। वह जीवन भी कोई जीवन होता है, जिसमें समस्याएँ न हों। अन्तर केवल इतना है कि व्यक्ति और समाज किसी या किन्हीं समस्याओं के कारण घुटन, तनाव, पीड़ा का तो अनुभव करता रहता है किन्तु उस समस्या को चिह्नित नहीं कर पाता परन्तु पारदर्शी दृष्टि में युत साहित्यकार उस समस्या को पकड़ लेता है, पहिचान लेता है और उसके मूल में जाकर अपनी कृति के माध्यम से समाधान प्रस्तुत करता है या समाधान पाठकों पर छोड़ देता है। इन आधारों पर लिखे गये उपन्यास ही समस्या प्रधान उपन्यास कहलाते हैं।

(3) उद्देश्य की दृष्टि से उपन्यासों का वर्गीकरण

पूव पृष्ठों में स्पष्ट किया जा चुका है कि उपन्यास लेखन में उपन्यासकार का निश्चित रूप से कोई न कोई उद्देश्य होता है। हम उसे लेखक का दृष्टिकोण भी कह सकते हैं। इसका तात्पर्य यह है कि उपन्यासकार ने जिस विषय-सामग्री का चयन किया है, वह उसका अंकन किस रूप में करना चाहता है। यदि सूक्ष्मता से देखा जाए तो प्रतीत होगा कि उपन्यास में विषय-सामग्री तो महत्वपूर्ण होती ही है किन्तु उससे भी अधिक महत्वपूर्ण होता है उसके अंकन का प्रकार। इस आधार पर हम उपन्यास को तीन वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—(i) यथार्थवादी उपन्यास, (ii) आदर्शवादी उपन्यास, और (iii) आदर्शोन्मुख यथार्थवादी उपन्यास।

(i) यथार्थवादी उपन्यास—यथार्थवादी उपन्यास उन उपन्यासों को कहा जाता है, जिनमें लेखक जो कुछ जीवन में देखा है, अनुभव करता है या भोगता है, उसे उगी रूप में अंकित कर देता है। अपनी ओर से किसी प्रकार नमक-मिर्च नहीं मगाता। 'समाज में जो कुत्सित, कुरूप, धिनोना या विद्वेष है, उसे स्वच्छ, परिमार्जित रूप प्रदान न कर उसे यथा-तथ्य रूप में लेखनी का विषय बनाकर समाज को उस ओर आकृष्ट करता है तथा उस विद्वेष को देखने के लिए बाध्य करता है। यदि वास्तव में देखा जाए तो यथार्थवादी उपन्यास ही सच्चे अर्थ में उपन्यास कहलाता है। मानव-जीवन के दो रूप हैं—एक उसका आदर्श रूप, जिसे उसने खोज रखा है या उसे उठा दिया गया है। वह सत्य नहीं है। कृत्रिम है। एक बाल-विधवा

के जीवन के समय, वृत्त-नियम-पालन की प्रक्रियाएँ उसकी वास्तविक जीवनचर्या नहीं है। उसके यौवन का उभाग, उमर में पनपती हुई वासना की धारा और यौन-सम्बन्धों की तीव्र लालसा को नकारना मानव-जीवन के माथ अग्याय के प्रतिरिक्त कुछ नहीं है। इसी प्रकार एक श्रमिक को ईमानदार, सत्यवादी के रूप में प्रस्तुत करना भी कृत्रिमता की श्रेणी में आता है। मालिक के प्रताड़न से ग्रस्त, तथा शोषण से ग्रस्त श्रमिक ठठरी मात्र अपनी सन्तान को एव स्तनों में दूध के अभाव से फटेहाल वक्ष पर रोते हुए बच्चे को लिटाए हुए अपनी पत्नी को देगता है तो क्या उसका हृदय हाहाकार नहीं कर उठेगा। उसको अनदेखा करने वाले लेखक की कला का कोई अर्थ नहीं हो सकता। भूखों की देश-भक्ति नहीं सिखाई जा सकती। अपने स्वार्थ में लिप्त राज-नेता या अधिकाधिक धन का संग्रह करने वाले पूँजीपति अपने कुकृत्यों को छुपाने के लिए जो आदर्श का प्रवचन करते हैं, वह बेमानी है। इसीलिए यथार्थवादी उपन्यासकार उनके कुकृत्यों की वज्रिया उघेंड़ता है और उनके कुकृत्यों के कारण सिसकती मानवता के आसुओं की मालाएँ पिरोता है। यही यथार्थवाद है। वह समाज के सफेदपोश चोरों को समाज के न्यायालय में प्रस्तुत कर उनके दण्ड की समुचित व्यवस्था करता है। सामाजिक कुरीतियों एव रूढ़ परम्पराओं के विरुद्ध यथार्थवादी कलाकार एक प्रकार से विद्रोह करता है। यथार्थवादी अकन में एक बहुत बड़ा दोष है, जो खलता है। वह यह है कि ऐसे लेखक यथार्थ के नाम पर यौन-सम्बन्धों का जो घिनीना चित्र प्रस्तुत करते हैं, वह क्षम्य नहीं है। कुछ ऐसी कहानियाँ सुनने में आयी है, जिनमें पिता-पुत्री, माता-पुत्र या भाई-बहिन के यौन-सम्बन्धों को चित्रित करने का प्रयास किया गया है। सैद्धान्तिक दृष्टि से चाहे यह यथार्थ हो सकता है किन्तु व्यावहारिक एव नैतिक दृष्टि से ऐसे चित्रणों को साहित्य के साथ बलात्कार ही कहा जाएगा और ऐसे चित्रणों की अनुमति नहीं दी जानी चाहिए। अंग्रेजी साहित्य में ऐसे अनेक उपन्यासों का सर्जन किया गया है, जिनमें यौन-क्रियाओं का स्पष्ट एवं खुला चित्रण पाया जाता है। ऐसा चित्रण पश्चिम में चाहे यथार्थ के नाम पर सत्सुति का पात्र हो, किन्तु भारतीय जन-जीवन में वह मार्गभ्रष्ट करने वाली विधा से अधिक नहीं हो सकता। यथार्थ चित्रण के पीछे भी एक दर्शन और एक नैतिकता होती है, उसे नकारने की अनुमति देना समाज को पथच्युत करना होगा। अतः स्पष्ट है कि पश्चिम की चका-चौध से प्रभावित लेखकों को इस प्रायद्वीप में निरुत्साहित ही करना चाहिए। यथार्थ के चित्रण से भरा अभिप्राय त्रस्त और दलित मानवता की आर्थिक विपमताओं, सामाजिक विद्वेषताओं और धर्म और सत्सुति की आड़ में पल रहे भेड़ियों के वास्तविक रूप को प्रकाशित करने से है न कि अपनी अतृप्त वासना के विद्वेष को साकारता प्रदान करने से है।

(ii) आदर्शवादी उपन्यास—आदर्शवादी उपन्यास वे उपन्यास कहलाते हैं, जो एक ऐसे समाज की कल्पना करते हैं, जो अनुकरण का विषय बन सके। यह सच है कि समाज को ऐसे चित्रणों की भी आवश्यकता होती है क्योंकि हम जो कुछ हैं;

वह तो हैं ही किन्तु हमें क्या होना चाहिए; इसकी भी हमें आवश्यकता है और आदर्शवादी उपन्यास इसी की अभिव्यक्ति करते हैं। उनमें प्रारम्भ से ही ऐसे पात्रों की सृष्टि की जाती है, जो उदात्त जीवन-वहन करते हैं। चाहे कितनी ही विपत्तियाँ आएँ, संकटों का साम्मुख्य करना पड़े किन्तु वे अपने सद्गुणों का परित्याग नहीं करते। शोषित होकर भी शोषक के विरुद्ध हिंसा का आश्रय नहीं लेते। सुख-दुःख को वे भाग्य का परिणाम और विधाता का नियम मान कर चलते हैं। आदर्श का अनुगमन जीवन की महत्त्वपूर्ण उपलब्धि होती है, किन्तु परेशानी यह होती है कि क्या समग्र समाज उन आदर्शों का अनुपालक बन सकेगा? क्या आदर्शों की भाँड़ में शतरंज के मोहरे फिट करने वाले पूँजीपति, शासक, धार्मिक गुरु उन आदर्शों की अनुपालना करेंगे। अनेक बार ऐसा लगने लगता है कि जीवन के जिन उच्च गुणों की प्रस्तुति धर्म ग्रन्थों, विधि-नियमों में उपलब्ध होती है, वह केवल अनुहार वर्ग के लिए होती है। उच्चवर्ग अपने आपको उनसे ऊपर मानता है क्योंकि वे अपने आपको निगामक मानते हैं। ऐसी स्थिति में आदर्श केवल पालख में बंद कर रह जाते हैं। दूसरी ओर आदर्शवाद में व्यक्ति प्रधान होता है और समाज मौन होता है।

(III) आदर्शोन्मुख यथार्थवादी उपन्यास—यह एक मध्यम मार्ग है। इस वर्ग में वे उपन्यास आते हैं, जिनमें यथार्थ का चित्रण किया जाता है किन्तु उपन्यास का अन्त आदर्श में होता है। कहने का तात्पर्य यह है कि ऐसा उपन्यासकार पहले तो 'समाज में क्या घटित हो रहा है' उसका यथातथ्य चित्र प्रस्तुत करता है और फिर समाज में क्या होना चाहिए और समाज का हित कौनसी प्रक्रिया में निहित है; उसका अकन करता है। आदर्शोन्मुख यथार्थवाद को सुधारवाद के नाम से भी अभिहित किया जा सकता है क्योंकि पहले व्यक्ति का पतन प्रस्तुत किया जाता है किन्तु अन्त में उसे सुधार के रास्ते पर ला दिया जाता है। भ्रष्ट पात्र को अन्त में अध्यापक, साधु, या समाज सेवक के रूप में प्रस्तुत कर उसे अपने पापों के प्रति पश्चात्ताप करता हुआ दिखाया जाता है। मुंशी प्रेमचन्द के उपन्यास इस क्षेत्र में उत्त्लेखनीय हैं। यह सही है कि समाज को सम्बल प्रदान करने के लिए इस प्रकार के उपन्यास अधिक श्रेयस्कर हैं किन्तु ऐसे उपन्यासों से भी सत्य आच्छादित हो जाता है। ऐसे उपन्यास अन्याय के साम्मुख्य को प्रोत्साहित न कर जीवन से पलायन का पाठ पढ़ाने लग जाते हैं।

कहानी विवेचन

यह एक विचित्र संयोग है कि आदि काल से ही मनुष्य में कहानी कहने और कहानी सुनने की प्रवृत्ति पायी जाती है। वह कहानी चाहे कौसी ही हो। इसी प्रवृत्ति ने सभ्यता एवं संस्कृति के प्रसार के साथ-साथ साहित्यिक कहानी दिया। मौखिक कहानियों में चमत्कार, जादू, रहस्य आदि को महत्त्व

था किन्तु साहित्यिक कहानियों में मानव-जीवन की मार्मिक घटनाओं को महत्व दिया जाता है।

प्राचीन भारतीय साहित्य में भी कहानी बला ने अपना स्थान बना लिया था। अग्निपुराण, दण्डी, हेमचन्द्र, विश्वनाथ और अम्बिकादत्त व्यास आदि ने कथा-साहित्य के अनेक भेदों का वर्णन किया है और उनके लक्षण भी प्रस्तुत किये हैं। अग्नि-पुराण के अनुसार कथा के या गद्य काव्य के पाँच भेद किये हैं—(i) कथा, (ii) खण्ड कथा, (iii) परिकथा, (iv) आख्यायिका, और (v) कथानिका। कोहलाचार्य, दण्डी, अमरसिंह, विश्वनाथ और हेमचन्द्र ने 'कथा और आख्यायिका' गद्य के दो भेदों पर ही अधिक बल दिया है। हेमचन्द्र ने कथा के ग्यारह भेद प्रस्तुत किये हैं; अथा—(i) उपाख्यान, (ii) आख्यानक, (iii) निदर्शन, (iv) प्रवृत्तिका, (v) मन्थलिका, (vi) मणिफुल्ला, (vii) परिकथा, (viii) खण्डकथा, (ix) सकल-कथा, (x) उपकथा, और (xi) वृहत्कथा। हेमचन्द्र ने इन भेदों के संक्षेप लक्षण भी प्रस्तुत किये हैं। श्री अम्बिकादत्त व्यास ने कथा के नौ भेदों का उल्लेख किया है। आपने कथा को उपन्यास का पर्याय मानते हुए इन भेदों को प्रस्तुत किया है—

(i) कथा, (ii) कथानिकोपन्यास, (iii) कथानोपन्यास, (iv) आलोपोपन्यास, (v) आख्यानोपन्यास, (vi) आख्यायिकोपन्यास, (vii) खण्डकथोपन्यास, (viii) परिकथोपन्यास, और (ix) सकलीोपन्यास। उक्त भेदों के नामों से प्रतीत होता है कि

जहाँ तक 'कहानी' शब्द की भाषा-वैज्ञानिक व्युत्पत्ति का सम्बन्ध है, उसका विकास यहाँ तक 'कथानिका' शब्द से हुआ प्रतीत होता है, जो कथा-साहित्य का एक भेद है। संस्कृत 'कथानिका' शब्द से हुआ प्रतीत होता है, जो कथा-साहित्य का एक भेद है। ध्वनि नियमों के अनुसार महाप्राण ध्वनियों को 'ह्' आदेश में 'कथानिका' शब्द में प्रागत 'ध्' को 'ह्' आदेश, 'स्वर मध्यस्थ अल्पप्राण ध्वनियों का लोप' के आधार पर अन्य 'क' का लोप और सन्धि के नियम से उद्धृत स्वर का अपने पूर्व या परवर्ती स्वर के साथ सन्धि के आधार पर 'नि' की 'इ' और उद्धृत 'भा' के योग से 'ई' होकर 'कहानी' शब्द निष्पन्न होता है। अग्निपुराण में कथानिका का लक्षण इस प्रकार दिया है—जिमके आदि में भयानक रस, मध्य में करुण रस और अन्त में श्रद्धा रस होता है। इसकी प्रकृति उदात्त न होकर मंचीर्ण होती है। आज के कहानी साहित्य का जब हम इन परिप्रेक्ष्य में अवलोकन करते हैं तो इतिवृत्त की छोड़कर दोनों में कोई साम्य प्रतीत नहीं होता। अम्बिकादत्त व्यास ने 'आलाप' (नवाद) पर बल दिया है। उपर्युक्त विवरण प्रस्तुत करने का मेरा केवल इतना ही तात्पर्य है कि संस्कृत साहित्य में कथा साहित्य का उद्गम ही चुना था। हम अपने कहानी-साहित्य का बीज प्राचीन साहित्य में भी खोज सकते हैं।

हिन्दी में कहानी साहित्य का उद्गम आधुनिक काल में हुआ है। यह वह समय था, जब हम अपना साहित्य के माध्यम से और अंग्रेजी साहित्य के माध्यम से

कहानी का अध्ययन एवं अध्यापन कर रहे थे और अन्तर्गत कथा साहित्य के अध्ययन एवं अप्रत्यक्ष रूप में प्रेरणा ग्रहण कर कलाकारों ने कहानियाँ लिखनी प्रारम्भ किया। अतः स्वाभाविक था कि उक्त कहानी साहित्य का प्रभाव हमारे कहानी साहित्य पर भी पड़ा। मेरी ममता में मस्कृत कथा-साहित्य और अंग्रेजी कथा-साहित्य के परिप्रेक्ष्य में हिन्दी-साहित्य के कलाकारों ने हिन्दी कहानियों के स्वतन्त्र-स्वरूप का निर्माण किया, जिनके माध्यम से हमने अपनी समस्याओं को प्रकाशित किया तथा उनमें अपनी साम्प्रतिक विचारधारा को सजोया। प्रेमचन्द और प्रसाद को हिन्दी कहानियों के अग्रप्रणेता के रूप में देखा जा सकता है। आज के समय में यदि हम देखें तो हिन्दी कहानी साहित्य में चहुँमुखी प्रगति की है। जीवन के विभिन्न पहलुओं को विभिन्न शैलियों में कहानी कला के माध्यम से जन-जन तक पहुँचाने का हिन्दी कहानीकारों ने स्तुन्य प्रयास किया है।

कहानी का स्वरूप

कहानी गद्य काव्य के एक अंग, कथा-साहित्य की एक शाखा है जो अपने में स्वतः पूर्ण है। स्थूल रूप में हम कह सकते हैं कि कहानी उपन्यास या लघु सत्करण है। इन दोनों विधाओं में वही अन्तर है जो महाकाव्य और खण्ड-काव्य में है। जहाँ एक ओर उपन्यास मानव-जीवन के सम्पूर्ण को लेकर चलता है, वहाँ कहानी उसके जीवन के किसी एक मार्मिक अंश या घटना को अपनी अभिव्यक्ति का विषय बनाती है और वह उस अंश की ऐसी सटीक व्याख्या करती है कि उसमें पूर्णता आ जाती है। पूर्णता आ जाने के कारण ही कहानी अपने स्वतन्त्र-स्वरूप का निर्धारण कर लेती है और साहित्य की किसी भी विधा के अंग रूप में नहीं रहती। वस्तुतः कहानी जीवन के एक अंश को लेकर अत्यन्त कलात्मक शैली से पाठक की उत्सुकता को जागृत करती हुई अपने लक्ष्य की ओर अग्रसर होती है और लक्ष्य की पूर्ति के साथ ही वह समाप्त हो जाती है। कहानी की सर्वोपरि विशेषता यह है कि वह संक्षिप्त और कम पात्रों वाली होनी चाहिए जो कुछ समय में ही समाप्त हो जाए तथा पाठक को उसी आनन्द की अनुभूति कराने में सक्षम होनी चाहिए जिस आनन्द की अनुभूति अनेक दिनों तक पढ़ते रहने के पश्चात् उपन्यास से प्राप्त होती है। अनेक भारतीय एवं पश्चात्य विद्वानों ने कहानी के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास किया है। प्रसिद्ध समालोचक बाबू श्यामसुन्दरदास कहानी को निश्चित लक्ष्य वाला नाटकीय आख्यान मानते हैं तो एच. जी. वेल्स एक घण्टे में समाप्त हो सकने वाली कथा को कहानी कहना पसन्द करते हैं। सर ह्यू वाल पाल कहानी में आकस्मिकता, क्षिप्रता, कौतूहल और चरम बिन्दु की योजना का समावेश चाहते हैं। डॉ. भागीरथ मिश्र संक्षिप्तता और पूर्णता को महत्त्व देते हैं तो बाबू गुलाबराय उद्यान-पतन के कौतूहल पूर्ण वर्णन को आवश्यक मानते हैं। मेरी दृष्टि में कहानी मानव-जीवन के किसी एक मार्मिक अंश की कौतूहलपूर्ण ढंग से एक दो पात्रों के माध्यम से व्यक्त की गयी भावमयी अभिव्यञ्जना है, जो स्वतःपूर्ण होती है।

कहानी के तत्त्व

कहानी और उपन्यास के तत्त्वों में कोई मौलिक अन्तर नहीं है। विद्वानों ने कहानी के भी छह ही तत्त्वों का निर्धारण किया है; यथा—(i) कथावस्तु, (ii) पात्र या चरित्र-चित्रण, (iii) संवाद या कथोपकथन, (iv) देश-काल और वातावरण, (v) भाषा-शैली, और (vi) उद्देश्य। इन तत्त्वों का अत्यन्त विस्तार के साथ वर्णन उपन्यास के प्रसंग में किया जा चुका है। अतः यहाँ कहानी में नितनी मात्रा में इनका उपयोग किया जाता है, पर ही प्रकाश डालेंगे।

जहाँ तक कथावस्तु का सम्बन्ध है, कहानी की कथावस्तु सरल होती है। इसमें अन्तरकथाओं या आवान्तर घटनाओं के समावेश के लिए अवकाश नहीं होता। यह अपने लक्ष्य की ओर त्वरित गति से अग्रसर होती है। फलतः इसमें विभिन्न घटनाओं को नहीं संजोया जा सकता। शेष लक्षण उपन्यास की कथावस्तु के समान हैं।

कहानी में पात्रों की संख्या बहुत कम होती है और कथानक भी छोटा होता है। फलतः कहानी में पात्र के किन्हीं एक या दो गुणों अथवा अवगुणों को ही प्रकाश में लाया जाता है। जीवन के विभिन्न उत्थान-पतनों का दिग्दर्शन यहाँ सम्भव नहीं है।

कहानी के संवाद अत्यन्त संक्षिप्त एवं साभिप्राय होने चाहिए। संवादों के कारण कहानी प्राणवान् हो जाती है। अतः कहानी में संवादों की योजना अवश्य की जानी चाहिए। इनसे कहानी में नाटकीयता का समावेश भी हो जाता है।

देश-काल का कहानी में पूर्ण ध्यान रखा जाना चाहिए क्योंकि लघुकाय होने में अगत दोष तुरन्त दृष्टिगत होने की सम्भावना बनी रहती है। कहानी में उपन्यास जैसा वातावरण निर्माण तो सम्भव नहीं है किन्तु यथावश्यकता यथास्थान भावमय वातावरण का निर्माण किया जाना चाहिए। वैसे आजकल वातावरण-निर्माण को कहानी में विशेष महत्त्व नहीं दिया जाता।

भाषा पात्रानुसृत भावमयी एवं सरल होनी चाहिए। लेखक को यह अभ्यास डाल लेना चाहिए कि वह छोटे-छोटे वाक्यों के माध्यम से सूक्ष्मतम विचारों एवं भावों को व्यक्त कर सके। कहानी शिक्षित एवं अल्पशिक्षित सभी के लिए लिखी जाती है। इस कारण सरल भाषा का प्रयोग सभी के लिए उपयोगी होगा, कहानीकार को यह मान कर चलना चाहिए। शैली भावमयी एवं कौतूहलपूर्ण होनी चाहिए, जिससे पाठक के मन में यह जिज्ञासा बनी रहे कि आगे क्या होगा?

प्रत्येक कार्य का अपना कोई न कोई उद्देश्य होता है। अतः कहानीकार को भी अपनी कहानी में किसी न किसी उद्देश्य की स्थापना करनी चाहिए। कहानीकार को कहानी में संकलन त्रय एवं एकान्विति का ध्यान रखना चाहिए।

कहानी का वर्गीकरण

कहानियों को भी उपन्यास की तरह विभिन्न वर्गों में विभाजित किया जाता

है। कहानी के वर्गीकरण के भी वे ही आधार हैं, जो उपन्यास के हैं। कहानी के भी वे ही भेद या प्रकार हैं, जो उपन्यास के हैं। अतः पाठकों को उन्हीं आधारों पर कहानी को वर्गीकृत कर लेना चाहिए।

गद्य-काव्य के अन्य भेद

(3) संस्मरण

भावुक कलाकार जीवन की विभिन्न वीथियों से होकर गुजरता है। उसके जीवन में अनेक प्रसंग ऐसे आते हैं जो उसके द्वारा भुलाए जाने पर भी वह उन्हें भूल नहीं पाता। शान्त क्षणों में बार-बार वे प्रसंग उसे कुरेदते हैं और वे उसके हृदय या मस्तिष्क से बाहर आना चाहते हैं, साकार रूप प्राप्त करना चाहते हैं। लेखक की याती मानव मात्र की याती बनना चाहती है। तब सुयोग्य लेखक अत्यन्त भावमयी शैली में स्मृति के आधार पर उसे अपनी वाणी का सम्बल प्रदान कर देता है। उसी कथन को संस्मरण कहा जाता है। संस्मरणों को दो रूपों में देखा जा सकता है—

(i) सामान्य जन अथवा घटना सम्बन्धी और (ii) महत्त्वपूर्ण लोक-नायको अथवा विद्वानों के साभिध्य में गृहीत प्रसंग। संस्मरण का पहला भेद शुद्ध साहित्यिक एव स्वतन्त्र विधा है। इसमें कथन प्रसंगों का वातुल्य होता है जबकि दूसरा भेद अनेक बार 'जीवनी' विधा से जा मिलता है। आजकल महापुरुषों की जीवनियाँ भी इस प्रकार के शीर्षकों में लिखी जा रही हैं।

(4) आत्म चरित

अनेक विद्वान्, लोक-नायक, पत्रकार आदि अपने जीवन को स्वयम् अपनी लेखनी से भाषा का रूप प्रदान करने लगते हैं, तब उसे आत्म चरित के नाम से अभिहित किया जाता है। महात्मा गांधी की 'आत्म-कथा' और पण्डित जवाहरनाथ नेहरू की 'मेरी कहानी' ऐसे ही ग्रन्थ हैं। इनकी यह विशेषता होती है कि लेखक अपने जीवन को यथास्थाय रूप में प्रस्तुत करता है तथा अपने जीवन के अन्तराल में प्रविष्ट होकर उन तथ्यों का उद्घाटन करता है, जिन्होंने उसके व्यक्तित्व का निर्माण किया है। आत्म-चरित न तो अपनी दुर्बलताओं को छुपाता है और न ही अपनी सबलताओं का बड़ा-चढ़ा कर अंकन करता है। इसमें लेखकीय ईमानदारी का बहुत अधिक महत्त्व होता है। उसी के कारण कोई आत्म-चरित पाठकों के गले का हार बन पाता है। पाठक उक्त ग्रन्थ में लेखक की छवि को निहारता है।

(5) जीवनी

जीवनी भी साहित्य की महत्त्वपूर्ण विधा है। आत्म-चरित और जीवनी में यह अन्तर होता है कि आत्म चरित में लेखक स्वयम् अपने जीवन का अंकन करता है जबकि जीवनी में कोई विद्वान् किसी महापुरुष के जीवन को भाषा-निबन्ध करता है। इस विधा के लेखन में लेखक का जीवनी-नायक के साथ व्यक्तिगत सम्बन्ध होता है।

है तथा उसकी ममस्त दुर्बलताओं एवं सबलताओं से उसका परिचय होता है। जीवनी में कल्पना का कोई स्थान नहीं होता। इस आधार से वह उपन्यास अपना पार्थक्य बनाए रखती है तो दूसरी ओर जीवनी में केवल घटनाओं का विवरण ही नहीं होता। इसमें वह इतिहास से पार्थक्य बना लेती है। जीवनी नायक लोक-विश्रुत व्यक्ति होता है और लेखक उसकी योग्यता, आकांक्षा, प्रतिभा, निपुणता, कार्य-शैली आदि का अत्यन्त प्रभावपूर्ण एवं सशक्त शैली में अंकन करता है। जीवनी-लेखक इस तथ्य को ध्यान में रखता है कि नायक के चरित्र की को-आवश्यक घटना छूटने न पाए और अनावश्यक घटना का समावेश न होने पाए। मेरा यह मानन है कि जीवनी में लेखक का ध्यान दो बातों पर केन्द्रित रहना है—

- (i) चोक्त-प्रसिद्धि के विधायक तत्त्वों का नायक के व्यक्तित्व में अन्वेषण और
- (ii) नायक की सफलताओं एवं असफलताओं की समान रूप से उसके व्यक्तित्व में खोज। इन दोनों के आधार पर जब लेखक साहित्यिक शैली में उन सबकी अभिव्यक्ति करता है, तब उसे जीवनी-साहित्य कहा जाता है। यदि लेखक नायक के व्यक्तित्व को स्पष्ट करने के स्थान पर सम्बद्ध घटनाओं का विवरण मात्र प्रस्तुत करता है तो वह कथन जीवनी न रह कर इतिहास बन जाएगा। लेखक को इस ओर सावधानी बरतनी चाहिए।

(6) रेखा चित्र

चित्रकला से लिया गया यह शब्द साहित्य में पर्याप्त लोक-प्रिय है। कुछ विद्वान् इस विधा को शब्द-चित्र भी कहते हैं किन्तु मेरी दृष्टि में रेखा-चित्र शब्द अधिक प्रभावी एवं प्राणवान् है। जिस प्रकार चित्रकार रंग आदि का प्रयोग किये बिना कुछ रेखाओं के आधार पर किसी के व्यक्तित्व को साकार रूप प्रदान करता है, उसी प्रकार एक साहित्यिक व्यक्ति कतिपय कथनों के आधार पर किसी व्यक्तित्व को उभारता है, जिसे पाठक सरसता से चिह्नित कर लेता है। यह अमुक व्यक्ति है। रेखा-चित्र में लेखक किसी पात्र के उन महत्वपूर्ण लक्षणों को उभारता है जो उसके व्यक्तित्व के विधायक तत्त्व होते हैं। उनमें अधिक नमक-मिर्च नहीं लगाया जाता है। इसमें प्रेरक तत्त्व कोई वास्तविक व्यक्ति होता है, जिसके चरित्र और व्यक्तित्व का विश्लेषण लेखक करता है। रेखा-चित्र लिखने में महादेवी वर्मा को खूब सफलता मिली है।

(7) रिपोर्टाज

यह आंग्ल भाषा से विकसित शब्द है। कुछ विद्वान् इसके लिए 'सूचनिका' शब्द का प्रयोग करते हैं किन्तु 'रिपोर्टाज' शब्द साहित्य में अपना स्थान बना चुका है। इसके दो रूप हैं—(i) नाटकीय और (ii) गद्यात्मक। इसके नाटकीय रूप का प्रयोग आकाशवाणी पर किया जाता है जिसका परिचय दृश्य-काव्य के प्रसंग में दिया जा चुका है। गद्यात्मक रिपोर्टाज का परिचय इस प्रकार है—रिपोर्टाज गद्य काव्य

की वह विधा है, जिसमें किसी घटना अथवा दृश्य का अत्यन्त रोचक, मूक्षम एवं प्रभावी विवरण प्रस्तुत किया जाता है और लेखक की लेखनी का वह जोहर होता है कि सम्बद्ध दृश्य अथवा घटना हमारी आँखों के सामने साकार रूप धारण कर लेती है। दूसरी विशेषता यह है कि रिपोर्टाज की घटना अथवा दृश्य काल्पनिक न होकर नज़र पर आघृत होता है। साहित्य की इस विधा का उद्गम द्वितीय महायुद्ध के समय हुआ। महायुद्ध की घटनाओं का विवरण प्रस्तुत करने के लिए इस विधा का प्रयोग किया जाने लगा था। वर्णनात्मक होने के कारण यह कहानी की ओर झुकता है तो विचारबद्धता के कारण यह निबन्ध का रस भी ग्रहण करता है किन्तु फिर भी दोनों में से किसी का भी अंग न होकर यह विधा अपना स्वतन्त्र विकास कर रही है।

(8) निबन्ध

निबन्ध गद्य-काव्य की महत्वपूर्ण विधा है। लेखक एक सामाजिक प्राणी है। वह समाज के क्रिया-कलापों से प्रभावित होता है और उनके प्रति उसके मानस में या मस्तिष्क में अनेक प्रतिक्रियाएँ जन्म लेती हैं। जब वह उनकी अभिव्यक्ति करता है, तब निबन्ध का जन्म होता है। 'निबन्ध' शब्द 'बन्ध' शब्द से पूर्व 'नि' उपसर्ग लगाकर व्युत्पन्न किया जाता है जिसका अर्थ होता है निश्चितता के आधार पर विचारों या भावों को बाँधना। जैसा कि मैंने प्रारम्भ में कहा है कि सहृदय लेखक के मन में या मस्तिष्क में सामाजिक कार्य-कलापों के कारण कुछ तदनुकूल या प्रतिकूल धारणाएँ उद्भूत होती हैं। मन्सक उन धारणाओं के क्रमबद्ध रूप को भाषा में बाँध देता है। वे उसके अपने विचार या भाव होते हैं, जो उसकी व्यक्तिगत रचि या अरुचि के परिचामक होते हैं। आज के वैज्ञानिक युग में निबन्ध और भी अधिक महत्वपूर्ण हो गये हैं क्योंकि आज का मानव केवल भावना के आश्रय में ही नहीं रह सकता। वह तर्क-वितर्क के माध्यम से वस्तु की तह तक पहुँचना चाहता है। मानव की इस नवजात प्रवृत्ति ने निबन्ध के महत्व को बढ़ा दिया है।

निबन्ध के उपर्युक्त आकलन में दो बातें स्पष्ट रूप से उभर कर सामने आती हैं। एक तो यह कि निबन्ध में विचारों या भावों का क्रमबद्ध रूप प्रस्तुत किया जाता है और दूसरी यह कि वे लेखक के अपने विचार या भाव होते हैं। अतः स्पष्ट है कि निबन्ध विधा में विचारों या भावों का तारतम्य तथा लेखक की वैयक्तिकता की छाप अपेक्षित है। निबन्ध केवल साहित्यिक ही हो, यह आवश्यक नहीं है। वाङ्मय के किसी भी अंग पर व्यक्ति को अपने विचार प्रकट करने का अधिकार है। फलतः यह समस्या आती है कि आजकल राजनीति, आर्थिक व्यवस्था या ऐसे ही अन्य विषयों को लेकर जो बड़ी संख्या में निबन्ध लिखे जा रहे हैं, क्या वे सब निबन्ध-काव्य के अन्तर्गत परिगणित किये जाएँगे। उत्तर होगा—नहीं। यद्यपि विवादात्मकता निबन्ध की एक बहुत बड़ी विशेषता है किन्तु उनकी अभिव्यञ्जना का कलात्मक

होना अनिवार्य है। उदाहरणार्थ दर्शन ग्रन्थों के आधार पर उसी शैली में किया गया प्रवृत्तियों एवं मनोवेगों का विश्लेषण निबन्ध-काव्य के अन्तर्गत नहीं आएगा जबकि आचार्य शुक्ल के चिन्तामणि ग्रन्थ में संकलित मनोवेगों का विश्लेषण करने वाले निबन्ध हिन्दी-काव्य की अधय-निधि है। निबन्ध की तीसरी विशेषता है भाषा-सौष्ठव। लेखक का भाषा पर अभूतपूर्व अधिकार होना अपेक्षित है क्योंकि सूक्ष्म विचारों और भावों को गद्य में व्यक्त करने के लिए सूक्ष्मार्थ व्यञ्जिका शब्दावली और उसका उपयुक्त प्रयोग ही लेखक के लक्ष्य की पूर्ति कर सकता है। चौथी विशेषता यह है कि लेखक जिस विषय को लेकर अपने विचार प्रकट करना चाहता है, उसका अत्यन्त सूक्ष्म-ज्ञान उसे होना चाहिए अन्यथा निबन्ध एक वाग्जाल मात्र बन कर रह जाएगा। पाँचवे, निबन्ध में आदि, मध्य और अवसान की स्थापना की जानी चाहिए और अवसान में लेखक को एतस्मिन्बन्धी निष्कर्ष प्रस्तुत करना चाहिए।

निबन्ध का वर्गीकरण—आज के वैज्ञानिक युग में विषय-वस्तु का इतना विस्तार हो चुका है कि वे सब निबन्ध के स्वतन्त्र विषय बन सकते हैं। दूसरे, विचार व्यक्त करने की शैलियों का विकास भी त्वरित गति से हो रहा है। परिणाम-स्वरूप निबन्ध के भी अनेक भेदोपभेद सम्भव हैं। हम इस विस्तार में न जाकर निबन्ध को केवल अभिव्यक्ति के आधार पर ही वर्गीकृत करने का प्रयास करेंगे। इस दृष्टि से निबन्ध को चार प्रमुख वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—
(i) विवरणात्मक निबन्ध, (ii) वर्णनात्मक निबन्ध, (iii) भावात्मक निबन्ध, और (iv) विचारात्मक निबन्ध।

(i) **विवरणात्मक निबन्ध**—विवरणात्मक निबन्ध वे निबन्ध होते हैं, जिनमें विषय-वस्तु का विवरण मात्र प्रस्तुत किया जाता है। ऐसे निबन्ध काल-सापेक्ष होते हैं। भाषा कवित्वपूर्ण एवं शैली भावमयी होती है।

(ii) **वर्णनात्मक निबन्ध**—वर्णनात्मक निबन्ध वे निबन्ध होते हैं, जिनमें किसी घटना, दृश्य, व्यक्ति आदि का समास या व्यास शैली में भावपूर्ण वर्णन किया जाता है। इसके लिए यह अपेक्षित है कि उनका वर्णन मनोहारी एवं रोचक हो।

(iii) **भावात्मक निबन्ध**—भावात्मक निबन्धों में लेखक-विषय-वस्तु का उम पर पड़े प्रभाव का भावात्मक चित्र प्रस्तुत होता है। ऐसे निबन्धों में विषय-वस्तु गौण और लेखक के भाव प्रधान हो जाते हैं। लेखक विषय-वस्तु को भूम कर अपने प्रभावों को भावमयी शैली में प्रकट करने लग जाता है। ऐसे निबन्धों में रस और भावों की व्यञ्जना मुख्य रूप से परिलक्षित होती है।

(iv) **विचारात्मक निबन्ध**—विचारात्मक निबन्ध सर्वोत्तम निबन्ध माने जाते हैं। ऐसे निबन्धों में लेखक का चिन्तन प्रधान होता है और इसके विचार सुलभ होते हैं। ऐसे निबन्धों में क्रमबद्धता का ध्यान रखा जाता है तथा तर्क एवं विवेचन का आश्रय लिया जाता है। भाषा परिमृजित एवं सूक्ष्म होती है तथा ऐसे निबन्धों में समान शैली का प्रयोग किया जाता है। ऐसे निबन्धों में काव्य के बुद्धितत्त्व की प्रधानता रहती है तथा अन्य दो तत्त्व गौण रहने हैं।

आलोचना का स्वरूप, विकास एवं प्रकार

आलोचना का अर्थ एवं स्वरूप

आलोचना—व्युत्पत्तिपरक अर्थ

‘आ’ उपसर्ग पूर्व ‘लोच्’ दशने’ धातु के साथ ‘ल्युट्’ प्रत्यय के योग में ‘आलोचन’ एवं ‘टाप्’ (स्त्रीलिङ्ग) प्रत्यय के लगने से ‘आलोचना’ शब्द व्युत्पन्न होता है जिसका अर्थ होता है :—किसी वस्तु को चारों ओर में देखना या विचार करना । व्यावहारिक रूप में हम कह सकते हैं कि किसी वस्तु या विधा पर किसी या किन्हीं आचार्यों पर विचार करना या परीक्षण करना आलोचना है । कोई भी वस्तु विधा या व्यक्ति जब हमारे समक्ष समुपस्थित होता है तो हमारे मस्तिष्क में उसके प्रति एक भौतिक प्रतिक्रिया होती है और कुछ क्षण में उस वस्तु, विधा या व्यक्ति के सम्बन्ध में कुछ धारणाएँ जन्म ले लेती हैं । ये धारणाएँ ही हमें उन वस्तुओं के सम्बन्ध में एक निश्चित दृष्टि प्रदान कर देती हैं । वस्तुतः इस दृष्टि का नाम ही आलोचना है ।

आलोचना का स्वरूप

संस्कृत साहित्य में साहित्यिक मूल्यांकन के लिए आलोचना शब्द का प्रयोग नहीं किया गया । संस्कृत काव्य-शास्त्रियों ने मुख्यतः काव्य का आकलन उसी ‘आत्मा’ को लेकर ही किया है । यह अतंसिद्ध है कि संस्कृत काव्य-शास्त्रियों ने काव्य के विभिन्न पदों का जितना गम्भीर एवं सूक्ष्म आलोचन-विलोचन किया है, वह स्तुत्य ही नहीं अपितु हमारा मार्ग-दर्शक भी है, किन्तु उनकी दृष्टि सदैव काव्य की आत्मा के अनुसन्धान पर ही रही है । अपने पक्ष की स्थापना और अन्य पक्ष के निरस्तीकरण के कारण काव्य के विभिन्न पक्ष प्रकाश में आये जो साहित्य की अमूल्य निधि बन गये । इस क्रिया-प्रतिक्रिया में साहित्य-मनीषियों ने रस-सिद्धान्त जैसे, नवनीत को अन्ततोगत्वा प्राप्त कर ही लिया, किन्तु हिन्दी साहित्य में आलोचना शीर्षक के अन्तर्गत साहित्यिक विधाओं का जिस रूप में जिस प्रकार विवेचन किया जाता है, वह रूप और प्रकार संस्कृत साहित्य शास्त्रियों को ज्ञात नहीं था । हाँ ! ऐतिहासिक आलोचना के अन्तर्गत यदि हम अनुसन्धान करें तो उत्तरकालीन संस्कृत काव्य-शास्त्री सूत्र-शैली में इस प्रकार की आलोचना का बीज-वपन कर चुके थे, यह तथ्य असंदिग्ध है । उदाहरणार्थ कालिदास के सम्बन्ध में काव्य-शास्त्रियों की यह टिप्पणी—

पुरा कवीनाम् गणना-प्रसंगे, कनिष्ठिकाधिष्ठित कालिदासः ।

अद्यापि तत्तुल्य-कवेरभावात्, अनामिका सार्धवती बभूव ॥

अर्थात्—प्राचीन समय में कवियों की गणना करने के प्रभु में कालिदास को कनिष्ठिका (चिट्ठी भंगुली) भंगुली पर स्थापित किया गया किन्तु आज भी कालिदास के बराबर अन्य कवि न होने के कारण कनिष्ठिका भंगुली से भगली भंगुली अनामिका (बिना नाम की) का नाम सार्थक हो गया क्योंकि आज तक उस भंगुली पर किसी कवि को अधिष्ठित नहीं किया जा सका और वह बिना नाम की ही रह गयी।

इसी प्रकार 'उपमा कालिदासस्य' 'उदिते नैपथे काव्ये कवच माघः कवच भारवि.' आदि इन सूक्तियों को सरलता से प्रभावात्मक एवं तुलनात्मक आलोचना-रूपों के अन्तर्गत परिगणित किया जा सकता है। इसी प्रकार की अन्य सूक्तियाँ भी संस्कृत काव्य-शास्त्र में पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध होती हैं, जो हिन्दी आलोचना की विभिन्न पद्धतियों की आधारभूत हो सकती हैं, परन्तु स्वयम् संस्कृत काव्य-शास्त्रियों ने भी विक्रम के इस रूप की, जो आज हिन्दी में प्रचलित है, कल्पना नहीं की होगी।

उपर्युक्त समस्त आकलन से मेरा तात्पर्य केवल इतना ही है कि 'आलोचना' शब्द तत्सम होते हुए भी संस्कृत काव्य-शास्त्र से उसके स्वरूप का निर्धारण नहीं किया जा सकता।

वस्तुतः साहित्य के क्षेत्र में 'आलोचना' 'समीक्षा' जैसे शब्दों का प्रचलन हिन्दी साहित्य के आधुनिक काल में हुआ, जो आंग्ल भाषा के 'क्रिटिसिज्म' (criticism) शब्द के हिन्दी अनुवाद के रूप में आया और अतिशीघ्र ही लोकप्रिय हो गया, किन्तु इसका तात्पर्य यह कदापि नहीं है कि हिन्दी आलोचना का स्वरूप हूबहू वैसा ही है, जैसा अंग्रेजी 'क्रिटिसिज्म' का है। हाँ! इस तथ्य को भी नकारा नहीं जा सकता कि उसका अर्थात् अंग्रेजी क्रिटिसिज्म का हिन्दी आलोचना पर गहरा प्रभाव है। हमने साहित्यालोचन में उन पद्धतियों को निस्संकोच स्वीकार किया है, जो अंग्रेजी साहित्य में बहुत पहले ही प्रचलित हो चुकी थीं; यथा:—अस्तित्ववादी आलोचना, मार्क्सवादी आलोचना आदि।

अधुना वैज्ञानिक उन्नति के कारण विश्व के सिमटने से एक राष्ट्र दूसरे राष्ट्र के बहुत समीप आ गया है। एक राष्ट्र में घटित होने वाली घटना या कोई साहित्यिक, सांस्कृतिक, सामाजिक परिवर्तन अन्य राष्ट्रों को तुरन्त प्रभावित करता है। आज के यान्त्रिक युग की यह सर्वोपरि उपलब्धि है। यही कारण है कि फ्रांस से उद्भूत अस्तित्ववाद, रूस में पनपा मार्क्सवाद, इटली में जन्मा अभिव्यञ्जनावाद आज समस्त विश्व के साहित्य को अभिभूत किये हुए हैं।

अंग्रेजी शब्द क्रिटिसिज्म (criticism) की व्युत्पत्ति क्रिटीज (krites) मूल धातु से हुई है। इस धातु का अनेक अर्थों में प्रयोग होता है; यथा:—निर्णय करना, निर्णय करना, सौन्दर्य का मूल्यांकन करना आदि। इससे स्पष्ट है कि

'क्रिटिसिज्म के प्रतिनिधि के रूप में हिन्दी के आलोचना' शब्द की निर्मिति अत्यन्त नंगत एवं समीचीन है। यह सही है कि 'आलोचना' शब्द के व्युत्पत्त्यर्थ में 'छिद्रान्वेषण' जैसा कोई भाव नहीं है किन्तु प्रयोग में प्रायः देखा जाता है। सामान्य जीवन में आलोचना शब्द का इस अर्थ में भी प्रयोग कर लिया जाता है, यथा—'विपक्ष ने सत्तारूढ़ दल की जम कर आलोचना की।' इस वाक्य में छिद्रान्वेषण, दोष दर्शन या कमियों के दिग्दर्शन की ही ध्वनि निकलती है। इस प्रकार स्पष्ट है कि आलोचना एवं क्रिटिसिज्म में भाषा-भेद के अतिरिक्त कोई मूलभूत अन्तर नहीं है।

किसी भी विधा के स्वरूप-निर्देशन में उसके व्युत्पत्तिपरक अर्थ के साथ-साथ उसके पारिभाषिक अर्थ का महत्वपूर्ण योगदान रहता है। जब हम 'आलोचना' शब्द को उसके पारिभाषिक अर्थ के सन्दर्भ में देखाते हैं तो प्रतीत होता कि 'आलोचना' साहित्य की वह विधा है, जो कलाकार की सृष्टि में निहित रहस्य को सर्वजन हिताय, साकार रूप प्रदान करती है। आलोचक किसी कृति को हृदयंगम करता है, उसके रस-प्रवाह में अपने को निमग्न कर देता है और फिर उसकी विशेषताओं पर विचार करता हुआ उसकी उपलब्धियों एवं कमियों का साक्षात्कीयता है। इतना ही नहीं अपितु कृतियों को श्रेणीबद्ध करना, लक्ष्य-ग्रन्थों के आधार पर लक्षणों की स्थापना करना तथा फिर उन लक्षणों के आधार पर किसी कृति का मूल्यांकन करना एवं उस पर अपना निर्णय देना या अन्य कृतियों को उसके समक्ष रख कर तुलनात्मक अध्ययन करना आदि समस्त स्थितियों आलोचना के कार्यक्षेत्र के अन्तर्गत ही आती हैं। आजकल आलोचना का क्षेत्र और भी विस्तृत हो गया है। आज का पाठक केवल इतने में ही सन्तुष्ट नहीं होता कि किसी कृति के अध्ययन के पश्चात् वह कौन-सी रस-धारा में निमग्न हुआ, बल्कि उसकी दृष्टि कृति के सांस्कृतिक, सामाजिक, राजनैतिक, मनोवैज्ञानिक पहलुओं पर भी टिकती है। वास्तविकता यह है कि सहृदय सामाजिक काव्य-कृति में जीवन के उन समस्त उदयान-पतनों की सटीक भाँकी पा लेना चाहता है, जिसे उसने स्वयम् भोगा है या शून्य लोग जिसे भोग रहे हैं। इतना ही नहीं वह उसे भी जान लेना चाहता है, जिसे वर्तमान सामाजिक परिप्रेक्ष्य के परिणामस्वरूप यह भोग सकता है। कवि या कलाकार ने, बहुत सम्भव है सहृदय-सामाजिक की इन समस्त भूषाओं को परिवृत्त करने का प्रयास अपनी कृति में किया हो, किन्तु सभी लोग उसका अनुसन्धान कर सकें, यह आवश्यक नहीं है। फलतः कवि-कर्म की उन समस्त उपलब्धियों को प्रकाश में लाना ही आलोचना का कार्य-क्षेत्र है। वस्तुतः किसी कृति के गुण-दोषों का प्रकाश में लाना ही आलोचना नहीं है, बल्कि सामाजिक एवं कला के परिप्रेक्ष्य में कवि-कर्म की व्याख्या करना और उसे अवगण योग्य बनाना ही आलोचक का कर्म है और यही वस्तुतः आलोचना, ममालोचना या सत्तमालोचना

है। कुछ विद्वानों का यह अभिमत है कि किसी कृति के प्रति किमी आलोचक की सामान्य टिप्पणी या कथन आलोचना है और उमका विस्तृत आख्यान या व्याख्या ही समालोचना है। हमें यों भी कहा जा सकता है कि किमी कृति की विस्तृत, मोदाहरण एवं भावमयी निष्पक्ष व्याख्या या विश्लेषण ही उस कृति की समालोचना है। संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि आलोचना एक सामान्य कथन है तो समालोचना और मर्ममालोचना उसके (आलोचना के) दोष रहित गुणयुक्त, अधिक परिष्कृत एवं प्राञ्जल रूप है। इनमें कोई तात्त्विक अन्तर न होकर केवल परिष्कार और प्राञ्जलता का ही अन्तर है।

पाश्चात्य समालोचकों के अनुसार 'आलोचना कवि कर्म के सम्बन्ध में कला और साहित्य के क्षेत्र में निर्णय की स्थापना करना है।'¹ इसी प्रकार मैथ्यूअर्नल्ड ने भी आलोचना को स्पष्ट करते हुए बताया है कि 'जो उत्तम बातें जान ली गयी हैं, उनको स्वयं पहचान करना और शेष ससार को जताना तथा हम प्रकार अपने क्रम में सच्चे और अभिनत विचारों के प्रवाह को उत्पन्न कर देना ही आलोचना है।'² भारतीय मनीषी आचार्य राजशेखर ने भी लगभग इसी प्रकार के विचार व्यक्त किये हैं। संस्कृत साहित्य में आलोचक को भावक की सहा से अभिहित किया गया है। अतः राजशेखर भावक की भावयित्री प्रतिभा का आख्यान करते हुए लिखते हैं कि 'भावक ही कवि के परिश्रम और उद्देश्य का भाषन करता है अर्थात् उसे प्रकाश में लाता है। भावक के कारण ही कवि के व्यापार का वृक्ष फलता है, अन्यथा वह निष्फल ही रहता है; यथा — 'सा च कवेः श्रममभिप्रायं च भावयति तथा खलु फलित' कवेव्यापार ततः अन्यथा सोऽवकेशी स्यात्।'

उपर्युक्त कथन से स्पष्ट प्रतीत होता है कि राजशेखर कुछ सीमा तक आलोचना को कवि-व्यापार से अधिक महत्वपूर्ण मानते हैं, क्योंकि आलोचना के बिना तो कवि-व्यापार के निष्फल हो जाने की सम्भावना बनी रहती है। डॉ० नगेन्द्र ने इसी विचारधारा को सन्तुलित करते हुए कवि-कर्म और आलोचना को समान स्तर पर प्रतिष्ठित किया है। आपके अनुसार कवि और आलोचक दोनों ही स्रष्टा हैं। आगे कहते हैं 'उसकी मूमिका कही अधिक सर्जनात्मक होती है। वह कवि या कथाकार की कोटि का सर्जक नहीं है, किन्तु उसका कर्म भी अपने ढंग से सर्जनात्मक है, इससे इन्कार नहीं किया जा सकता।'

- (1) Criticism is the exercise of judgment in the Province of art and literature —W.B. Worsfold
- (2) Simply to know the best that is known & thought is the world and by in its turn making this known, to creat a current of true and fresh ideas. —Mathew Arnold

उपयुक्त समस्त आकसन को दृष्टि में रखते हुए कहा जा सकता है कि सज्जनशील कलाकार की मृष्टि का पुनः मर्जन कर स्वयं भावित होते हुए शेष सहृदय सामाजिकों के लिए उसे भावन करने योग्य बना देना ही आलोचक का कार्य है और यही आलोचना का स्वरूप है।

(2) आलोचक और कवि

इस सन्दर्भ में 'कवि' शब्द का प्रयोग विस्तृत अर्थ में समझा जाना चाहिए अर्थात् सज्जनशील कलाकार। इसके अन्तर्गत कवि, कथाकार, निबन्धकार आदि सभी सर्जक मनीषी परिगणित किये जा सकते हैं। इस उपशीर्षक के अन्तर्गत इसी अर्थ में कवि शब्द का प्रयोग किया गया है।

इस प्रसङ्ग में दो अभिमत मुख्य रूप से उल्लेखनीय हैं। प्रथम मत के अनुसार 'आलोचक की स्थिति एक विचोलिये' जैसी है, जो साहित्यकार और सहृदय सामाजिक के मध्य की भूमिका का निर्वाह करता है। व्यावहारिक जीवन से स्पष्ट है कि उत्पादक और उपभोक्ता के बीच में विचोलियों यथवा अभिकर्ताओं की भूमिका उपभोक्ता के लिए हानिप्रद अधिक और लाभदायक कम होती है। अतः आलोचना जैसी किसी विधा या आलोचक जैसे किसी व्यक्ति की कला के क्षेत्र में कोई आवश्यकता नहीं है।

दूसरे अभिमत के अनुसार आलोचक की स्थिति सामान्य जीवन की तरह एक अभिकर्ता जैसी नहीं होती, अपितु वह भी सज्जनशील साहित्यकार की भांति एक सज्जनशील व्यक्तित्व ही होता है। अतः वह कवि या कथाकार के समकक्ष ही है। अन्तर केवल साधन का है। साध्य दोनों के ही समान होते हैं।

डॉ. नगेन्द्र ने प्रथम अभिमत का खण्डन किया है। आपके अनुसार पहले तो यह है कि आलोचक अभिकर्ता नहीं है। यदि यह मान भी लिया जाये कि वह अभिकर्ता जैसा ही है तो 'अर्थ विधान के अन्तर्गत अभिकर्ता का महत्त्व भी कम नहीं है। वह निर्माता के समकक्ष नहीं है, यह ठीक है, परन्तु निर्माता उस पर काफ़ी हद तक निर्भर करता है, यह भी उतना ही सत्य है।' इस प्रसङ्ग में स्पष्ट प्रतीत होता है कि डाक्टर साहब की दृष्टि एकाङ्गी रही है। उनकी दृष्टि निर्माता पर रही है न कि उपभोक्ता पर। अभिकर्ता का लक्ष्य निर्माता के उत्पाद को बाजार में लाना होता है। 'उत्पाद अच्छा है या बुरा' यह उसका प्रमुख लक्ष्य नहीं होता। उसका प्रमुख लक्ष्य होता है निर्माता के उत्पाद को खपत बाजार में किसी भी प्रकार से बढ़ायी जाए। उपभोक्ता उस से कहाँ तक लाभान्वित होता है। इससे उसका कोई सरोकार नहीं होता। यह दूसरी बात है कि समयावधि में बुरे उत्पाद की खपत मण्डी में स्वतः समाप्त हो जाती है, किन्तु इस समाप्ति में अभिकर्ता का कोई हाथ नहीं होता, बल्कि उस के लिए तो यह प्रक्रिया घातक ही सिद्ध होती है। शायद, इसी दृष्टि से प्रभावित होकर डाक्टर साहब स्पष्ट कर देते हैं कि यह

हुए भी 'आलोचक अभिकर्ता नहीं है।' इस पर प्रश्न उठता है कि तो फिर 'आलोचक क्या है? यहाँ पर यदि स्थूल रूप से देखा जाए तो आलोचक की भूमिका एक अभिकर्ता से अधिक प्रतीत नहीं होती, क्योंकि वह निर्माता कवि या कथाकार की कृतियों का प्रचार एवं प्रसार ही तो करता है कि अमुक कृति किस स्तर की और कैसी है। यही अभिकर्ता भी करता है, किन्तु यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए तो सारी स्थिति स्पष्ट हो जाएगी कि आलोचक अभिकर्ता नहीं है। पहली बात तो यह है कि अभिकर्ता की नियुक्ति निर्माता करता है और उस में अधिक लाभ सन्निहित रहता है। दूसरे अभिकर्ता मर्दव्य निर्माता से अनुबन्धित रहता है कि वह निर्माता के उत्पाद की मण्डी में अधिक से अधिक लपट बढ़ाए और अधिक से अधिक लाभ प्राप्त करे उत्पाद का स्तर चाहे कैसा ही हो। वह उत्पाद के अच्छे-बुरे के लिए निर्माता को कह तो सगता है किन्तु उसमें हस्तक्षेप नहीं कर सकता। तीसरे, निर्माता को अभिकर्ता की खोज करनी पड़ती है और उसका अभिकर्तृत्व निर्माता की दया पर निर्भर करता है। उक्त समस्त दृष्टियों से यदि हम आकलन करें तो स्पष्ट हो जाएगा कि आलोचक अभिकर्ता तो नहीं है, क्योंकि उसे उपरिवाचित किसी भी स्थिति से नहीं गुजरना पड़ता। अनेक बार तो ऐसा होता है कि आलोचक जिस कृति को अपनी लेखनी का विषय बनाता है उसका लेखक (निर्माता) इस संसार में होता ही नहीं। 'सूर, तुलसी एवं जयसी' की कृतियों और आचार्य शुक्ल द्वारा उनकी की गयी आलोचनाओं के सन्दर्भ में इसे देखा जा सकता है।

ऐसा प्रतीत होता है कि प्रथम मत के अनुयायी जब आलोचक को एक अभिकर्ता या विबोलीये की सजा से अभिहित करते हैं, तब उनकी दृष्टि कुण्ठित रहती है। उनके सामने दो पक्ष रहते हैं—(1) कवि और (2) सहृदय सामाजिक। उन्हें ऐसा प्रतीत होने लगता है कि आलोचक कवि के पक्ष की सहृदय सामाजिकी के लिए प्रस्तुत कर रहा है। अतः वह केवल एक अभिकर्ता की भूमिका का ही निर्वाह करता है, किन्तु बात ऐसी है नहीं। जब कोई आलोचक किसी कृति का आकलन, विश्लेषण या मूल्यांकन करने बैठता है, तब उसकी दृष्टि न तो कवि या कृतिकार पर रहती है और न ही सहृदय पाठकों पर, बल्कि उसकी दृष्टि उस कृति के गुण-दोषों, सामाजिक परिप्रेक्ष्य, राजनैतिक प्रभाव, मनोवैज्ञानिक आधार आदि अनेक पहलुओं पर रहती है। इस पर भी आलोचक आलोच्य कृति में अवगाहन करता हुआ उस में अपने आपको निमग्न कर देता है। उस स्थिति में उसे जो कुछ सारसत्त्व प्राप्त होता है, उसे वह प्रकाशित कर देता है। ऐसा करने में उसे एक विशिष्ट आनन्द की अनुभूति होती है। सत्य तो यह है कि ऐसा करते समय उसकी भी वही स्थिति होती है, जो काव्य रचना करते समय एक मातृक कवि की होती है। इस प्रसङ्ग में यदि मैं एक कदम और आगे बढ़ूँ तो प्रथम अभिमतवालो के स्वर में स्वर मिला कर कह सकता हूँ कि कवि भी एक अभिकर्ता से अधिक नहीं है,

क्योंकि वह भी परमात्मा और ज्ञेय संसार के मध्य विचोलिए की भूमिका का ही निर्वाह करता है। प्रसिद्ध दार्शनिक प्लेटो सम्भवतः काव्य के वहिष्कार की बात इसी आधार पर कहते थे कि कविता प्रकृति का अनुकरण है। इसका खण्डन भागे चल कर उनके जिह्म श्ररस्तू ने किया। श्ररस्तू इस बात को तो स्वीकार करते हैं कि कविता प्रकृति की अनुकृति है किन्तु उनका कथन है कि कविता अनुकृति होते हुए भी अपने आप में एक पूर्ण सृष्टि है। अतः वह काम्य है। वैदिक साहित्य की यह उक्ति 'कविर्मनीषो परिभूः स्वयम्भूः' भी इसी तथ्य की ओर इंगित करती है। अतः स्पष्ट है कि न कवि ही अभिकर्ता है और न ही आलोचक। दोनों के अपने-अपने कर्मक्षेत्र हैं और अपने-अपने उपकरण एवं साधन, किन्तु दोनों ही सर्जक हैं।

जहाँ तक दूसरे अभिमत का प्रश्न है वह वस्तु-स्थिति के अधिक समीप है। वस्तुतः काव्य जीवन की व्याख्या है। 'जीवन' प्रकृति प्रदत्त प्रक्रिया है। कवि उस जीवन के उदयान-पतन में अपने को निमग्न कर देता है। उसके साथ ऐकात्म्य का अनुभव करता है और फिर एक नवीन काव्यमयी सृष्टि का मर्जन कर देता है। वह सृष्टि अत्यन्त मनोहारी एवं आकर्षक होती है। सौन्दर्य उसका प्राण होता है। सहृदय सामाजिक सौन्दर्य की उमड़ी से बँध जाता है और काव्यकृति की ओर लिखता चला जाता है। वह उसमें अवगाहन करता हुआ एक विशिष्ट आनन्द का अनुभव करता है किन्तु वह उसमें परिव्याप्त उस आनन्द को प्रकाशित या अभिव्यक्त नहीं कर पाता। ठीक इस अवसर पर इन में कुछ ऐसे भावुक रसग्राही पाठक भी होते हैं, जो उस सौन्दर्य के सूक्ष्म तन्तुओं की पहिचान कर लेते हैं और उसे रोप जगत् के लिए प्रकाशित कर देते हैं। उसे ही जन-जीवन की परिभाषा में आलोचक कहा जाता है। यह स्थिति ठीक वंसी ही होती है जैसी कवि, कथाकार या नाटक-कार आदि की होती है। जीवन-सौन्दर्य में अवगाहन तो सभी करते हैं उससे आनन्द-लाभ भी करते हैं, किन्तु उस सौन्दर्य के सर्जन की क्षमता उनमें नहीं होती। यह क्षमता सर्जनशील साहित्यकार में ही होती है। उदाहरणार्थ छोटे बच्चों की तुलसी बातें एवं बालग्रीष्मों आनन्दनिमग्न तो सभी को करती हैं किन्तु उनकी काव्यत्मक सृष्टि करने की क्षमता तो सूरदास में ही थी। ठीक इसी प्रकार सूरदास के पदों में आनन्द की अनुभूति तो समस्त सहृदयजनों की होती है किन्तु उस अनुभूति की सृष्टि करने का धर्म तो आचार्य शुक्ल को ही जाता है। ऐसी स्थिति में आचार्य शुक्ल भी हमारे समक्ष एक सर्जक के रूप में ही आते हैं, न कि सूरदास के अभिकर्ता के रूप में।

यह मान लेने के पश्चात् कि कवि और आलोचक अपने-अपने क्षेत्र में स्रष्टा हैं, फिर भी दोनों को समान स्तर पर नहीं रखा जा सकता, क्योंकि एक तो दोनों के कर्म-क्षेत्रों में भिन्नता है एक का कर्मक्षेत्र जीवन है और दूसरे का कर्मक्षेत्र है साहित्य। दूसरे दोनों की सृष्टि में अन्तर है। एक जीवन का पुनः सर्जन करता है तो दूसरा

पुनः सर्जन का पुनः सर्जन करता है। कहने का तात्पर्य यह है कि जीवन का सर्जन विधाता करता है। अतः समग्र जीवन विधाता की एक सृष्टि है। कवि उमी सृष्टि का पुनः सर्जन करता है, जिसे हम कवि की काव्यमयी सृष्टि कह सकते हैं। अथवा वारी आती है आलोचक की। वह अपनी आलोचना में कवि की काव्यमयी सृष्टि का पुनः सर्जन करता है और इस प्रकार एक नयी सृष्टि का निर्माता कहलाता है। उक्त तीनों ही सृष्टियाँ समान होते हुए भी भिन्न-भिन्न होती हैं। किन्तु अपने आप में पूर्ण होती है। इस प्रसङ्ग में इस अन्तर को स्पष्ट करना ही हमारा अभिष्ट है। इस अन्तर को समझने के लिए हमें 'सर्जन' शब्द के अर्थ को समझना होगा। सर्जन का अर्थ होता है किसी भाव को साकार रूप प्रदान करना अर्थात् सर्जन का परिणाम पदार्थ होता है और पुनः सर्जन का परिणाम होता है विम्ब। निष्कर्षतः हम कह सकते हैं कि कवि का प्रमुख लक्ष्य होता है जीवन का विम्ब प्रस्तुत करना। इस प्रकार पुनः सर्जन के पुनः सर्जन का परिणाम होगा विम्ब का विम्ब प्रस्तुत करना अर्थात् प्रतिविम्ब की सृष्टि करना। इससे स्वतः सिद्ध हो जाता है कि आलोचक का कर्म कवि-व्यापार की तुलना में कम सर्जनात्मक होता है। ठीक इसी प्रकार, जिस प्रकार विम्ब की तुलना में प्रतिविम्ब।

कवि और आलोचक में दूसरा अन्तर यह रहता है कि कवि कर्म में भावना या राग तत्त्व का प्राधान्य रहता है, जबकि आलोचक के कर्म में बुद्धि तत्त्व का प्राधान्य होता है। कवि कर्म कल्पनामूलक होता है जबकि आलोचक का कर्म विश्लेषणात्मक। कवि बुद्धि तत्त्व का इतना ही उपयोग करता है कि वह रागतत्त्व को कोरी भावुकता अथवा पाखण्ड बनने से बचा सके तो आलोचक रागतत्त्व की कविसंमृष्ट भावना की व्याख्या और उसके मूल्याङ्कन के समय काम में लेता है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि कवि और आलोचक काव्य के तीनों तत्त्वों-रागतत्त्व, बुद्धि तत्त्व और कल्पना तत्त्व का अपनी रचनाओं में सम्यक् सन्निवेश तो करते हैं किन्तु प्रधानता में दोनों ही पृथक्-पृथक् तत्त्वों का चयन करते हैं।

इस सम्बन्ध में हम बात का ध्यान रखा जाना चाहिए कि कवि कर्म में राग की प्रधानता होती हुई भी वह मात्र भावुकता का अभिनिवेश या कल्पना का झोड़ा-स्थल नहीं होता और ठीक उसी प्रकार आलोचक के कर्म में बुद्धि का प्राधान्य होते हुए भी वह बुद्धि-विलास नहीं होता।

(3) आलोचना विज्ञान है अथवा कला

आजकल प्रायः सभी विधाओं के अध्ययन के समय यह प्रश्न उठाया जाता है कि प्रत्येक विधा विज्ञान है अथवा कला। आलोचना शास्त्र भी इससे अस्पृष्ट नहीं है। अनेक विद्वानों ने इस प्रश्न को उठाया है और अपने निष्कर्ष में कहा है कि आलोचना विज्ञान तो नहीं है, किन्तु इसका भूकाव्य विज्ञान की ओर अधिक है। वस्तुतः किसी भी विधा को येन-केन प्रकारेण विज्ञान के साथ जोड़ देने का एक

फंजन सा ही धल पहा है । मुझे भय है कि कही एक दिन हम कला को भी विज्ञान के चोगटे में फिट न कर बैठें । खैर ! प्रस्तुत प्रसङ्ग में मैं इतना ही कहना चाहूँगा कि जब हम आलोचना को एक गृष्टि के रूप में देखते हुए उसे कला का एक अविभाज्य अंग मान लेते हैं, तब इन प्रश्न के लिए गुजाइश ही कहाँ रह जाती है कि आलोचना विज्ञान है अथवा कला । इस पर भी यह प्रश्न उठाया जाता है । वास्तविकता यह है कि जब हम इस प्रश्न पर विचार करते हैं, तब हमारे उपचेतन मन में विज्ञान नहीं बल्कि वैज्ञानिक पद्धति रहती है किन्तु हम उस अन्तर को समझ नहीं पाते और वैज्ञानिक पद्धति के स्थान पर विज्ञान शब्द का भ्रामक प्रयोग कर बैठते हैं ।

उपयुक्त तथ्य के स्पष्टीकरण के लिए 'विज्ञान' शब्द के अर्थ को समझ लेना अधिक प्रासंगिक रहेगा । प्राचीनकाल में 'विज्ञान' शब्द का प्रयोग 'ब्रह्म विद्या' अर्थात् अध्यात्म दर्शन के लिए किया जाता था, किन्तु आजकल इस शब्द को 'प्राकृतिक विज्ञान' के संदर्भ में ही परिभाषित किया जाने लगा है । 'विज्ञान' शब्द का परिभाषित अर्थ जो आजकल किया जाता है वह है—ऐसा ज्ञान जिसकी स्थापना के पश्चात् किसी प्रकार की विप्रतिपत्ति या भ्रमजन न रहे और जो सार्वभौमिक, सार्वकालिक और सार्वजनिक भी हो तथा जिस ज्ञान की पुष्टि प्रयोग-शालाओं में विभिन्न उपकरणों के माध्यम से करसी गयी हो । उदाहरणार्थ, गणित एक विज्ञान है । इसमें स्थापित सूत्र 'दो और दो चार होते हैं, यह एक सार्वभौमिक एवं सार्वकालिक गन्थ है । अतः यह सूत्र विज्ञान की श्रेणी में आता है । विज्ञान के प्रसंग में एक बात और ध्यातव्य है कि विज्ञान विश्लेषणात्मक होता है । वैज्ञानिक पदार्थ का विश्लेषण करता हुआ उस सीमा तक पहुँच जाता है, जिसके आगे उस पदार्थ के दृष्ट गन्भव न हों । वह पदार्थ की शक्ति, गुण, दोष और अन्य गतिविधियों का परीक्षण कर उसकी सार्वभौमिकता एवं सार्वकालिकता का निर्धारण करता है तथा विभिन्न परीक्षणों के पश्चात् जब वह गहरा उतर जाता है तो उसे एक सिद्धान्त की संज्ञा से अभिहित कर देता है । न्यूटन का गुरुत्वाकर्षण का नियम और आइन्स्टीन का आपेक्षवाद का सिद्धान्त इसी श्रेणी में आते हैं ।

विज्ञान की उपयुक्त परिभाषा के परिप्रेक्ष्य में जब हम 'आलोचना' का मूल्यांकन करते हैं तो वह किसी भी प्रकार से विज्ञान की सीमा में आवद्ध नहीं हो सकती । आलोचना का कार्यक्षेत्र है काव्य । काव्य की अभिव्यक्ति कभी भी किन्हीं स्थायी और सार्वभौमिक नियमों से आवद्ध नहीं हो सकती, क्योंकि उसका सम्बन्ध मानवीय जीवन एवं भावनाओं से होता है । जीवन परिवर्तनशील एवं भावनाएँ जटिल एवं समयसापेक्ष होती हैं । फलतः उनका संचालन किन्हीं स्थायी नियमों के अधीन नहीं किया जा सकता । दूसरी ओर काव्य का मूल आधार सौन्दर्य होता है, जो कभी भी वस्तुनिष्ठ नहीं होता । एक वस्तु जो एक स्थल पर या एक समय पर

सुन्दर होती है, कोई आवश्यक नहीं कि दूसरे स्थान और दूसरे समय पर उसे सुन्दर माना ही जाए। तीसरे, काव्य का एक आधार संस्कृति भी होती है। संस्कृतियों में भी समय और स्थान के अनुसार परिवर्तन आते रहते हैं। फलतः उन्हें भी किसी स्थायी नियम से बाबद्ध नहीं किया जा सकता है। इस प्रकार अन्य अनेक उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं जो इस बात की पुष्टि करते हैं कि कवि या काव्य को निश्चित नियमों में बाबद्ध नहीं किया जा सकता। इसीलिए संस्कृत आचार्यों ने स्पष्ट कह दिया कि—निबन्धाः कावयः।

उपयुक्त सन्दर्भों में जब हम आलोचना का आकलन करते हैं तो स्वतः सिद्ध हो जाता है कि जब आलोचना का काव्य ही किसी स्थायी नियमों से परिचालित नहीं हो सकता तो फिर आलोचना किन्हीं स्थायी एवं सार्वभौमिक नियमों से बाबद्ध कैसे हो सकती है। एक ही भाषा साहित्य के समस्त आलोचक किसी एक कृति के प्रति समान दृष्टिकोण रखते हों, यह आवश्यक नहीं है। यदि विश्व-आलोचना-साहित्य पर बिहगम दृष्टि डाल कर देखें तो प्रतीत होता है कि कोई आलोचक किसी कृति को इसलिए उत्तम मानता है कि उसमें अलंकारों का सुन्दर नियोजन किया गया है तो किसी आलोचक की दृष्टि में उक्त कृति इसलिए सुन्दर है कि उसमें प्रेम की पावन गंगा प्रवाहित है किन्तु वह उसमें अलंकार योजना को बाधक मानता है। भारतीय काव्य-शास्त्र में विभिन्न सम्प्रदायों का उत्थान भी इस बात की पुष्टि करता है कि आलोचना प्राकृतिक विज्ञान जैसे किन्हीं निश्चित नियमों में बाबद्ध होकर नहीं चल सकती। उसकी गति-नीति तो उसकी आलोच्यकृति, आलोचक दृष्टि और उसके अवगाहन की प्रक्रिया पर निर्भर करती है। दूसरे, किसी कृति का सही मूल्यांकन उस कृति के युग के परिप्रेक्ष्य में ही किया जा सकता है। कवि भविष्यद्वृत्ता होते हुए भी अपने युग के सामाजिक, धार्मिक आदि प्रभावों से भी अस्पृष्ट नहीं रह सकता। जब एक मार्क्सवादी आलोचक अपनी दृष्टि से रामचरित मानस का मूल्यांकन करेगा या आज के सामाजिक वातावरण में आप्लावित मनीषी आज के वातावरण के अनुकूल रामचरित मानस को देखने का प्रयास करेगा तो वह तुलसीदास के साथ अन्याय ही करेगा। यह सत्य है कि आज के परिप्रेक्ष्य में रामचरित मानस की महत्त्वपूर्ण प्रासंगिकता है, किन्तु आज के स्वच्छन्द वातावरण का अंगन उसमें सम्भव नहीं है। अतः स्पष्ट है कि आलोचना विज्ञान नहीं है।

जहाँ तत्त्व पद्धति का प्रश्न है, आलोचना काव्य की तुलना में वैज्ञानिक पद्धति की ओर उन्मुख रहती है। आलोचना जब काव्य का विश्लेषण, विवेचन एवं मूल्यांकन प्रस्तुत करती है तो वह कलात्मकता के साथ-साथ वैज्ञानिकता का भी आंचल धामती है। काव्य जहाँ निष्कर्ष के प्रति उदासीन रहता है, वहाँ आलोचना निष्कर्ष की अनदेखी नहीं कर सकती और सही निष्कर्ष वैज्ञानिक पद्धति के बिना सम्भव नहीं है। यशोनि निष्कर्ष या निरुण्य के लिए किसी काव्य-कृति का विश्लेषण

एवं विवेचन अपरिहार्य है, जबकि विश्लेषण वैज्ञानिक पद्धति का एक भंग है। जहाँ तक ज्ञान की अन्य विधाओं के विश्लेषण एवं विवेचन का प्रश्न है, वह भी उस विधा की आलोचना ही है किन्तु साहित्यिक आलोचना और ज्ञान की अन्य विधाओं की आलोचना में एक मूलभूत अन्तर है और वह अन्तर है भावना का, राग का। साहित्यिक आलोचक बुद्धि के यान पर आरुढ़ होकर राग एवं कल्पना की रजनीगन्धा या भाव की बेला की सुमधुर भीनी गन्ध में अपने विचारों को साकार रूप प्रदान करता है। प्रत्यक्ष रूप में वह भी एक भावमयी सृष्टि का निर्माण करता है, जबकि शेष अन्य प्रकार का आलोचक तर्कों को पक्ष कंकरीली पगडण्डियों पर घिसटता हुआ भावना जगत् से संबंध अस्पृष्ट बोधिन सिद्धान्तों की स्थापना करता है। उसमें केवल बुद्धि-विलास ही रहता है। उससे भी सत्य का उद्घाटन तो होता है किन्तु वह केवल नंगा सत्य होता है। उसमें धारुण, कोमलता और कान्तता के स्थान पर विकर्षण, पक्षता और जड़त्व ही अधिक रहता है। यही कारण है कि 'आलोचना' शब्द साहित्यिक आलोचना का ही पर्याय बन गया है।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि आलोचना विज्ञान तो नहीं है, हाँ ! उसकी पद्धति अवश्य वैज्ञानिक है और पद्धति वैज्ञानिक होते हुए भी राग एवं कल्पना के साधन से वह रसमयी सृष्टि में परिणत हो जाती है। फलतः अन्ततोगत्वा वह कला या काव्य का ही अभिन्न भंग बनी रहती है, विज्ञान नहीं बन पाती। इसी में इसका गौरव है।

(4) आलोचक के गुण

'गुणाः सवत्र पूज्यन्ते' व्यक्ति किसी भी कर्मक्षेत्र में अवतरित हो उसमें उस क्षेत्र के अनुरूप गुणों का होना आवश्यक है। यदि तदनुसृत गुण उसमें नहीं हैं तो वह साफल्यमण्डित नहीं हो सकता। यही सिद्धान्त आलोचक पर भी लागू होता है। यदि किसी आलोचक में अपेक्षित गुणों का अभाव है और फिर भी वह आलोचना के क्षेत्र में अवतरित होता है तो वह आलोच्य कृति के साथ न्याय कर सकेगा, संदिग्ध ही है। इसीलिए विद्वानों ने अत्यन्त सावधानी के साथ आलोचक के लिए कतिपय अपरिहार्य गुणों का निर्धारण किया है जो इस प्रकार हैं :—

(1) विषय का निष्णात पण्डित, (2) निष्पक्षता, (3) अभिव्यक्ति की क्षमता, (4) सहृदयता।

(1) विषय का निष्णात पण्डित :—'कविः करोति काव्यानि रस जानन्ति पण्डिताः' या 'विद्वानेव विजानाति विद्वज्जन परिथमम्' आदि भारतीय मनीषियों की उक्तिों इस बात का प्रमाण है कि आलोचक को विषय की अर्थात् आलोच्य कृति के विषय की सम्यक् जानकारी होनी चाहिए। जब कोई व्यक्ति सम्बद्ध विषय के सम्बन्ध में कुछ जानता ही न हो तो वह उसके रहस्यों, सौन्दर्य स्थलों एवं रूपों का प्रकाशन कैसे कर पाएगा। अतः स्पष्ट है कि आलोचक में सम्बद्ध विषय को

समझने एवं समझाने की पूर्ण क्षमता होनी चाहिए और वह क्षमता तभी आ पाएगी, जब वह (आलोचक) उस विषय का निष्णात पण्डित होगा। इतना ही नहीं, आलोचक में काव्य-कृति के माध्यम से कवि के अन्तराल को स्पष्ट करने की क्षमता भी होनी चाहिए। यह क्षमता तभी सम्भव होगी, जब उसे उस युग की—जिस युग की वह रचना हो—सामाजिक, पाथिक, राजनैतिक, धार्मिक आदि समस्त परिस्थितियों का ज्ञान हो, क्योंकि वे परिस्थितियाँ ही तो हैं, जो कवि के अन्तर्गत की धारणाओं एवं मन-स्थिति का निर्माण करती हैं। उन परिस्थितियों की सम्यक् जानकारी के पश्चात् ही कोई आलोचक आलोच्य कृति की गहराई में प्रविष्ट होने में सक्षम हो सकेगा और तभी वह किसी काव्यकृति के माथ न्याय कर पाएगा। प्रायः सभी विद्वान् इस बात पर एक मत हैं कि आलोचक के लिए यह अत्यन्त आवश्यक है कि उसे कृति का एक कृति से सम्बद्ध अन्य विषयों का विद्वान् होना चाहिए, जिससे कृति का कोई भी तथ्य उसकी आँखों से ओझल न होने पाये और वह कृति प्रमाताओं के समक्ष पारदर्शी शीशे की तरह प्रयत्न जाज्वल्यमान स्वर्णपिण्ड की तरह समुपस्थित हो सके।

(2) निष्पक्षता—आलोचक किसी पूर्वाग्रह, दुराग्रह या पक्षाग्रह से ग्रस्त नहीं होना चाहिए। अतः स्पष्ट है कि उसे निष्पक्ष होकर ही किसी काव्यकृति को अपनी आलोचना का विषय बनाना चाहिए। सम्भवतः इसी भय से अस्त-होकर राजशेखर को लिखना पड़ा कि किसी कवि को अपनी कृति की आलोचना स्वयं नहीं करनी चाहिए, क्योंकि उससे आलोचना में मात्सर्य—दोष आ जाने की सम्भावना है; यथा:—

यः सम्यग्विविनक्ति दोषगुणयोः सारं स्वयं सत् कविः ।

सोऽस्मिन् भावक एव नास्त्यथ भवेद्देवान्न निर्मत्सरः ॥

यदि कोई आलोचक किसी कृति की प्रशंसा के पुल इसलिए बाँधता है कि वह उसके मन की रचना है अथवा किसी कृति की बुराई वह इसलिए करता है कि वह उसके विपक्ष के व्यक्ति, शत्रु या बैरी की रचना है तो इससे बड़ा आलोचना का अन्य कोई दुर्भाग्य नहीं हो सकता। जयधायदास रत्नाकर ने इस प्रसंग की बड़ी सुन्दर अभिव्यक्ति की है :—

सकै दिखाय मित्र को जो तिहि दोष असंसै ।

औ सहर्ष सत्रुहँ के गुन को भापि प्रसंसै ॥

अनेक बार विचारो का दुराग्रह या अपने किसी निश्चित मत या मिडान्त के कारण आलोचक पूर्वाग्रह से ग्रस्त हो उठता है और आलोच्य कृति में वह सब कुछ देखना चाहता है, जो उसके मस्तिष्क में पहले से ही विद्यमान है। यदि वह कुछ उसे उसमें मिल जाता है तो वह उसकी भूरि-भूरि प्रशंसा करेगा और यदि उसे

उसकी उपलब्धि वहाँ पर नहीं होती है तो वह झुल्ला कर उसके प्रति निन्दा प्रस्ताव पास करने में किञ्चित् भी विलम्ब नहीं करेगा। फलतः इससे साहित्य का ग्रहित ही होगा। इस दृष्टि से साहित्य के सुगन्धर्वन और सहृदय सामाजिक के लिए उचित मार्गदर्शन हेतु आलोचक को सर्वत्र निष्पक्ष होकर ही आलोचना के प्रागण में प्रवेश करना चाहिए। होना तो यह चाहिए कि जब कोई आलोचक किसी कृति की आलोचना करने बैठे तो उसकी दृष्टि में चिड़िया की भाँख की तरह केवल आलोच्य कृति ही होनी चाहिए। यदि कृतिकार के सन्दर्भ की आवश्यकता पड़े तो आलोचक को कृति के माध्यम से कृतिकार तक पहुँचने का प्रयत्न करना चाहिए, न कि सीधे कृतिकार के माध्यम उसके व्यक्तिगत सम्बन्धों के माध्यम से।

अन्त में श्री महावीर प्रसाद द्विवेदी के शब्दों के साथ ही हम तथ्य को स्पष्ट कर देना असंगत न होगा—‘मिश्रता के कारण किसी पुस्तक की अनुचित प्रशंसा करना विनापन देने के सिवाय और कुछ नहीं है। ईर्ष्या, द्वेष अथवा शत्रुभाव से बशीभूत होकर किसी की कृति में अमूलक दोषोद्भावना करना उससे भी बुरा काम है।’

(3) अभिव्यक्ति की क्षमता :—जैसा कि पूर्व पृष्ठों में स्पष्ट किया जा चुका है कि आलोचक विषय का पण्डित एवं निष्पक्ष होना चाहिए किन्तु उक्त दोनों गुणों के रहते हुए भी यह आवश्यक नहीं है कि वह कृति को समग्र रूपेण स्पष्ट कर पाये। इसके लिए आवश्यक है कि आलोचक में अपने कथन को स्पष्ट, सरल एवं मधुर ढंग में व्यक्त करने की क्षमता भी हो। यदि आलोचक में कृति का सम्यक् अवगाहन करने के पश्चात् उसने आलोच्य कृति में से जो सार तत्त्व ग्रहण किया अथवा उसने तत्समय जो कुछ अनुभव किया उसे अत्यन्त सरल एवं स्पष्ट ढंग से व्यक्त करने की शक्ति नहीं है तो उसमें और सामान्य पाठक में कोई विशेष अन्तर नहीं रहेगा। अभिव्यक्ति के कौशल के लिए आलोचक में दो बातों का होना अत्यन्त आवश्यक है। एक तो उसका भाषा पर अनुभूतिपूर्व अधिकार हो, जिससे वह उपयुक्त कथन के लिए उपयुक्त शब्दावलि और सुगन्धित वाक्य-विन्यास द्वारा विषय को सुबोध एवं सरल बना सके, जिससे सामान्य पाठक भी उक्त कृति के सौन्दर्य से अभिभूत हो सके तथा कृति में प्रतिपादित जटिल दार्शनिक रहस्यों एवं सांस्कृतिक सन्दर्भों से अवगत हो सके। दूसरे, आलोचक में अनुभूति की तीव्रता हो। विद्वानों का अभिमत है कि किसी भी व्यक्ति में अनुभूति की जितनी अधिक तीव्रता होगी, उसकी अभिव्यक्ति भी उतनी ही सटीक एवं सफल होगी। क्रोशे तो बल ही इस बात पर देने हैं कि सफल अभिव्यक्ति के लिए तीव्र अनुभूति का होना अनिवार्य है। यदि कोई कवि या कलाकार अपनी बात को सफल ढंग से व्यक्त करने में असफल रहता है तो उसका प्रमुख कारण होता है सही अनुभूति का अभाव। यदि किसी आलोचक ने किसी कृति का सम्यक् अव्ययन कर लिया और उसे समझ भी लिया किन्तु यदि उसमें उनी अनुभूति का

उदय नहीं हुआ जो कृतिकार में हुआ होगा और उसमें उतनी ही तीव्रता नहीं पायी, जितनी आनी चाहिए थी तो स्पष्ट है कि आलोचक की अभिव्यक्ति भी दुर्बल ही रहेगी। अतः व्युत्पत्ति और अभ्यास के माध्यम से आलोचक को अपनी अभिव्यक्ति की क्षमता को निरन्तर बढ़ाते रहना चाहिए।

(4) सहृदयता:—अंग्रेजी आलोचक डाइडन का कथन है कि एक असफल कवि ही सफल आलोचक होता है।¹ इसके विपरीत पोप एवं जेन जोनसन का कथन है कि 'उत्तम कवि ही उत्तम कोटि का आलोचक होता है।'² उक्त दोनों ही वर्गों से इस तथ्य की पुष्टि होती है कि आलोचक को भी कवि के समान ही संवेदनशील, भावुक एवं सहृदय होना चाहिए। इधर भारतीय मनीषियों का तो निर्भ्रान्त अभिमत है कि आलोचक में सहृदय का गुण होना एक अनिवार्य तथ्य है। राजशेखर ने काव्य के प्रमुख हेतु 'शक्ति' या प्रतिभा को दो वर्गों में विभाजित कर डाला—(1) कारयित्री प्रतिभा और (2) भावयित्री प्रतिभा। राजशेखर के अनुसार, कवि में कारयित्री प्रतिभा का सन्निवेश रहता है और आलोचक में भावयित्री प्रतिभा पायी जाती है। इस विवेचन से आलोचक में सहृदयता का होना स्वतः सिद्ध हो जाता है। इसमें साथ-साथ आचार्य धर्मदत्त ने स्पष्ट शब्दावली में इस तथ्य की पुष्टि की है; यथा:—'सवासनानां सम्यानां रसास्वादनं भवेत्।' अर्थात् सहृदय सम्पूर्णों को ही काव्यरस की अनुभूति होती है। अन्य आचार्य तो कवि और भावक में अन्तर ही स्वीकार नहीं करते; यथा—कः पुनरनयोर्मदो यत्कवि-भावयति भावकश्च कविः इत्याचार्याः। प्राच्य एवं पाश्चात्य आचार्यों की उपरिर्कथित उक्तियाँ प्रमाणित करती हैं कि आलोचक में सहृदयता का गुण होना अत्यन्तावश्यक है।

उपयुक्त तथ्यों के परिप्रेक्ष्य में यदि हम आलोचक के सहृदयता के गुण का विवेचन करें तो स्पष्ट प्रतीत होता है कि उक्त गुण के बिना कोई भी आलोचक विवेच्य कृति के साथ न्याय नहीं कर पाएगा, क्योंकि कवि ने जिस भाव-भूमि पर अधिष्ठित होकर जिन मणि-रत्नों की माला पिरोई है, उस के सौन्दर्य का अंकन तब तक सम्भव नहीं है, जब तक कि कोई आलोचक अपने आप को उसी भावभूमि पर अधिष्ठित नहीं कर लेता और ऐसा करने के लिए उसमें सहृदयता के गुण का होना अपेक्षित है। यदि आलोचक में भाव-प्रवणता की क्षमता नहीं है, यदि वह भावजगत् में प्रविष्ट होकर अपने अदः का विगलन नहीं कर पाता है तो कवि द्वारा प्रस्थापित भावभूमि की मौलिक विशेषताओं को समझ ही नहीं पाएगा और जब यह उसे हृदयगम ही नहीं कर पाएगा तो चाहे विषय का निष्णात पण्डित हो, निरपराध हो

- (1) A Perfect Judge will read each work of writ
with the same spirit that its author writ.

—Alexander Pope

- (2) to Judge of Poets in only the faculty of Poets, and not
of all poets, but the best.

—Ben Jonson

धीर अभिव्यक्ति में कुशल हो, कवि की प्रतिभा को शेष सहृदय सामाजिकों के लिए किसी भी स्थिति में उद्घाटित नहीं कर पाएगा। आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने इस तथ्य का सटीक उद्घाटन किया है; यथा.—उनके (कवियों के) कार्यों से आनन्द का यथेष्ट अनुभव वही कर सकते हैं जिनका हृदय इन्हीं के स्रवण, किम्बहुना इनसे भी अधिक सुसंस्कृत, कोमल और भावग्राही होता है। श्री दिनकर की भी यही धारणा है 'ममालोचक में कविवत् भावुकता, चिन्तन की कोमलता, भावों की प्रवणता और रसग्राहिता होनी चाहिए, अन्यथा वह उन मनोदशाओं के घूमिल विश्व में पड़ने ही नहीं सकता, जिसमें कविता की गृष्टि की जाती है।

(5) आलोचना की उपादेयता

प्रयोजनमनुदिश्य मन्दोऽपि न प्रवर्तते। अर्थात् भूले व्यक्ति भी निष्प्रयोजन कोई कार्य नहीं करता तो विड्वद्वर आलोचक तो ऐसे कार्य में प्रवृत्त ही नहीं होगा, जिसकी शेष ममज के लिए कोई उपादेयता न हो। आलोचना की उपादेयता पर दो दृष्टियों से विचार किया जाना चाहिए—(1) कवि या निर्माता की दृष्टि से और (2) सहृदय पाठक की दृष्टि से।

(1) कवि की दृष्टि से :—आलोचना का कवि के लिए अत्यन्त महत्त्व होता है। जब कोई आलोचक किसी कृति को अपनी लेखनी का विषय बनाता है और सकल मूल्यांकन प्रस्तुत कर देता है तो उससे कवि के मन में वृद्धि होती है। कृति के प्रसार एवं प्रचार में महायत्ना मिलती है।

जब कोई आलोचक किसी कृति के गुण-दोषों का प्रकाशन करता है तो उसके माध्यम से कवि को दोषों के परित्याग और गुणों के काव्य में विवर्धन करने की प्रेरणा मिलती है। उस प्रकार साहित्य जगत् में सत्कृतियों के लेखन की प्रवृत्ति बढ़ती है और उस भाषा के साहित्य का भण्डार सत्साहित्य की विपुलता से भर जाता है।

आलोचना के माध्यम से कवि के विचारों में प्रौढ़ता का सन्निवेश होता है और उसके चिन्तन में परिपक्वता आ जाती है। इसका यह कारण है कि आलोचक किसी कृति के गुण-दोषों का विवरण ही प्रस्तुत नहीं करता, बल्कि उनके समाहार और परिहार का मुभाव भी देता है। फलस्वरूप कवि या कलाकार तदनुकूल अपने विचारों एवं शिल्प में परिवर्तन करता है। इस कारण कलाकार में प्रौढ़ता का सन्निवेश होता चला जाता है।

इसके साथ-साथ आलोचना से कवि का भाव-दर्शन भी होता है। प्राचीन आचार्यों द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तों के परिप्रेक्ष्य में जब कवि अपनी रचना का प्रणयन करता है तब उन्हीं आचार्यों पर कोई आलोचक उस कृति का विवेचन प्रस्तुत करता है तथा कृति में रहे अभावों की ओर इंगित करता है। उसी सन्दर्भ

मे कवि फिर अपनी उमी रचना या अन्य रचनाओं में परिष्कार कर लेता है। अन्ततोगत्वा वह उत्तम कोटि की रचनाएँ प्रस्तुत करने में सक्षम हो जाता है।

यद्यपि तुलसी बाबा कहते हैं कि 'निज कवित्त केहि लाग न नीका' तो भी कवि या कलाकार अपनी कृति के सम्बन्ध में जन-प्रतिक्रियाओं के प्रति मुख्यतः आलोचकों एवं काव्य-शास्त्रियों की प्रतिक्रियाओं के प्रति सजग रहता है। जब आलोचक किसी कृति को एक अच्छी कोटि की रचना का फतवा दे देता है तो उसमें कवि या कलाकार का उत्साह भी बढ़ जाता है।

पाठक की दृष्टि से भी आलोचना की उपादेयता असंदिग्ध है। सर्वप्रथम तो आलोचना के माध्यम से काव्य के रहस्यों का उन्घाटन हो जाने तथा जटिल स्थलों की स्पष्ट व्याख्या हो जाने से पाठक को रसास्वादन में सुविधा प्राप्त होती है। रस बाधक स्थलों का निराकरण हो जाने से पाठक सम्बद्ध कृति से सरलता से आनन्द प्राप्त कर लेने की स्थिति को प्राप्त कर लेता है। इसके साथ-साथ आलोचक आलोच्य कृति को पाठकों के समक्ष इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि उसमें पाठक की सबेदनाएँ अधिक तीव्र गति में जागृत हो उठती हैं और फिर पाठक कृति के साथ अत्यन्त सरलता से साधारणीकरण करने की स्थिति में आ जाता है।

इसी प्रकार आलोचना के कारण सहृदय पाठक को सत्साहित्य के प्रामाणिक अनुशीलन की सुविधा प्राप्त होती है। फलतः आलोचना के अध्ययन से पाठक की बोधवृत्ति में अभिवृद्धि एवं उसकी रुचि में परिष्कार आ जाता है। इसके साथ-साथ आलोचना पाठक को बौद्धिक सजगता भी प्रदान करती है और उसे काव्य के विभिन्न सिद्धान्तों से परिचित कराती है। फलतः पाठक में निर्णय-शक्ति का आविर्भाव होता है और सत्साहित्य के अध्ययन की प्रेरणा जागृत होती है।

आलोचना से कृतिकार और पाठक ही लाभान्वित होते हो, ऐसी बात नहीं है। इसकी आलोचक के लिए भी उपादेयता है। उत्तम कोटि की आलोचनात्मक कृति में आलोचक को भी यश की प्राप्ति होती है। आचार्य शुक्ल, डॉ० नन्दुलारे वाजपेयी, डॉ० नगेन्द्र प्रभृति विद्वान् अपनी आलोचनात्मक कृतियों के कारण ही हिन्दी साहित्य के प्रतिष्ठित व्यक्तित्व हैं।

'यश' के साथ-साथ आलोचक को आर्थिक लाभ भी होता है। अनेक बार तो ऐसा देखा जाता है कि मूल कृति की तुलना में आलोचनात्मक कृतियों की बिक्री अधिक होता है। प्राचीन युग की तरह इस युग में भेंट, पुरस्कार आदि के माध्यम से यश लाभ की सम्भावना तो नहीं है किन्तु मुद्रण-व्यवस्था के कारण सम्बद्ध ग्रन्थों की बिक्री से पर्याप्त धनराशि की प्राप्ति हो जाती है।

(6) हिन्दी आलोचना का विकास

जैसा कि पूर्व पृष्ठों में स्पष्ट किया जा चुका है कि हिन्दी साहित्य में आलोचना जो न्वरूप उभर कर आया है, वह भारतीय काव्य-शास्त्र से कुछ हट कर

विकसित हुआ है। आज के आलोचना-साहित्य के परिप्रेक्ष्य में प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र को हम उसके एक रूप-सैद्धान्तिक आलोचना के अन्तर्गत परिगणित कर सकते हैं। इसे ही कुछ लोग शास्त्रीय आलोचना के नाम से भी अभिहित करते हैं। दूसरे, दोनों में दृष्टिभेद भी पाया जाता है। प्राचीन भारतीय मनीषी काव्य की आत्मा तक पहुँचने के लिए लालायित थे। इसीलिए वे किसी एक सार तत्त्व को प्राप्त कर लेना चाहते थे, जिस के द्वारा काव्य का समग्र संचालित होता है, जबकि आज का आलोचक उन सभी प्रभावों, पृष्ठभूमियों तथा भावभूमियों का विस्तृत विवेचन एवं विश्लेषण करना चाहता है, जिन्होंने कवि की चारणाओं का निर्माण किया और जिनके कारण कवि ने काव्य को जन्म दिया। इसके साथ ही काव्य के प्रमुख आधार 'भाव' को वह सामान्य रूप में ग्रहण न कर उसकी मनोवैज्ञानिक व्याख्या करना चाहता है। आज के युग में 'मन' के विभिन्न स्तरों, उत्थान-पतन, परिवर्तन, परिवर्धन, आशेन, सवेन, संचालन, परिचालन, अपचालन आदिका सूक्ष्म एवं विस्तृत अध्ययन किया जा रहा है। अतः उस पृष्ठभूमि में भी आलोचक किसी काव्य-कृति का मूल्यांकन करना चाहता है। दूसरे, आज के युग में पान्थिक विकास के साथ-साथ जीवन भी एक यन्त्र सा बनता जा रहा है। सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक आदि जीवन के मूल्यों में भयावह उठा-पटक चल रही है। अर्थ-तन्त्र सभी को दबोचे हुए है। ये सब वे वस्तुएँ या घटक हैं, जिनके अधीन सर्जनशील कलाकार अपना जीवनयापन कर रहा है। वह इन के दबावों से मुक्त नहीं रह सकता। ऐसी मान्यता है आज के आलोचक की। फलतः वह आलोच्य कृति को उन सभी प्रभावों एवं दबावों के परिप्रेक्ष्य में मूल्यांकित करना चाहता है। फलतः आलोचना के विभिन्न प्रकार एवं वाद प्रकाश में आ चुके हैं। इन सबके क्रमिक विकास को ही हम 'हिन्दी आलोचना का विकास' कह कर अभिहित करते हैं।

हिन्दी साहित्य के आदि काल में गद्य साहित्य के अभाव के कारण अथवा अन्य कारणों से आलोचना के स्वतन्त्र विकास के कोई चिह्न दृष्टिगत नहीं होते। उत्तरकालीन संस्कृत साहित्य की तरह किसी विद्वान् या भावुक कलाकार की किसी कवि या कृति पर की गयी कोई आलोचनात्मक टिप्पणी भी उपलब्ध नहीं होती। फलतः कहा जा सकता है कि हिन्दी साहित्य के आदि काल में काव्य-शास्त्र या आलोचना जैसी किसी विधा का अस्तित्व नहीं था।

कतिपय विद्वान् कवियों द्वारा अपने काव्य-ग्रन्थों में व्यक्त उन काव्य-शास्त्रीय उक्तियों में आलोचना के विकास का दर्शन करते हैं, जो उन्होंने प्रसंगवश अपने सम्बन्ध में, अपनी कृति के सम्बन्ध में अथवा काव्य-शास्त्र के किसी पक्ष या अंग के सम्बन्ध में कही है। उदाहरण के लिए सर्वप्रथम विद्यापति को उद्धृत किया जाता है, जहाँ उन्होंने अपनी भाषा या काव्य के सम्बन्ध में कहा है :—

वालचन्द विज्जावई-भाषा । दुहु नहि लगाई दुज्जन हासा ॥

ओ परमेसर हर-सिर सोहई । ई निश्चय नाअर-मन मोहई ॥

वस्तुतः यह एक ऐसा कथन है, जिसमें भावी आलोचना के बीज देने जा सकते हैं किन्तु ऐसे कथनों को आलोचना की आधारशिला नहीं माना जा सकता क्योंकि हिन्दी साहित्य के आधुनिक काल में आलोचना का प्रवाह जिम दिशा और जिस धारा के रूप में प्रवहमान हुआ है, उसके लक्षण निश्चय ही ऐसे कथनों में दृष्टिगत नहीं होते। इसी प्रकार के अनेक कथन भक्ति काल के भक्त कवियों की रचनाओं में बिखरे पड़े हैं। प्रसिद्ध हिन्दी कवि मलिक मुहम्मद जायसी ने अपने ग्रन्थ पद्मावत के अन्त में अपनी कविता का कुछ इसी प्रकार से परिचय दिया है; यथा :—

मुहम्मद कवि यह जोरि सुनावा । सुना सो पीर प्रेम कर पावा ॥
 श्रौ मैं जानि गीत अस कीन्हा । मकु यह रहै जगत महँ चीन्हा ॥
 धनि सोई जस कोरति जासू । फूल मरै पै मरै न वासू ॥

इसी प्रकार की अनेक सूक्तियाँ महाकवि तुलसीदास की अमर रचना रामचरित मानस में भी बिखरी पड़ी हैं। इन उक्तियों से निस्सन्देह कवियों के काव्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण का परिचय तो मिलता है किन्तु इन्हें आलोचना की आधारशिला मान लेना युक्तिसंगत प्रतीत नहीं होता। इन उक्तियों में कवियों ने या तो अपने सम्बन्ध में कुछ कह दिया है या फिर किसी काव्य-सम्बन्धी सामान्य उक्ति का कथन कर दिया गया है, जो परम्परागत संस्कृत साहित्य से चली आ रही होती है।

आलोचना साहित्य का बीज-वपन निश्चय ही भक्ति काल में हो गया था, किन्तु कवियों की व्यक्तिगत उक्तियों से नहीं अपितु विद्वान् सहृदय पाठकों को उन सूक्तियों से जो किसी कृति के रस-सागर में निमग्न होने के पश्चात् उद्गमित हुई हैं। भक्तिकाल में हमें आलोचना के दो रूपों से परिचय होता है। एक तो शास्त्रीय या सैद्धान्तिक आलोचना से, जिसका शुद्ध परम्परागत शास्त्रीय रूप नन्ददास के 'रस मञ्जरी' ग्रन्थ में उपलब्ध होता है। दूसरे, व्यावहारिक आलोचना के तुलनात्मक एवं प्रभावात्मक रूपों का दर्शन होता है, जब कोई विद्वान् किसी कृति के चिन्तन और मनन के पश्चात् अपने प्रभाव की अभिव्यक्ति कर बैठा है; यथा :—

किधौ सूर को सर लगी किधौ सूर की पीर ।
 किधौ सूर को पद लगी तन मन घुनत शरीर ॥

अनेक विद्वानों का अभिमत है कि स्वयं सूरदास जी ने 'साहित्य सङ्घरी' ग्रन्थ का प्रणयन किया था जिसमें साहित्य-शास्त्र सम्बन्धी अनेक सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया गया है। इस ग्रन्थ में सूरदास ने नायक-नायिका भेद, रस, अलंकार आदि काव्यांगों के लक्षणोदाहरण प्रस्तुत कर वस्तुतः शास्त्रीय आलोचना की आधारशिला रख दी थी, जिसका पूर्ण विकास आगे चल कर रीतिकाल में हुआ। सूरदास

के पश्चात् नन्ददास ने 'रसमञ्जरी' ग्रन्थ का प्रणयन किया जो संस्कृत के प्रसिद्ध ग्रन्थ भानुदत्त कृत 'रसमञ्जरी' के आधार पर लिखी गयी है। इस ग्रन्थ में प्रमुखतः नायक-नायिका भेद पर प्रकाश डाला गया है। इस तथ्य को स्पष्ट करते हुए नन्ददास ने लिखा है :—

रस मंजरी अनुसार कै नन्द सुमति अनुसार ।

वरनत वनिता-भेद जहँ, प्रेम सार विस्तार ॥

जहाँ तक प्रभावात्मक आलोचना का प्रश्न है उसका बीज-वपन भी भक्ति काल में हो चुका था। तुलसी और सूर की ओरों में गग कवि और कवि केशवदास के नामों का उल्लेख तत्कालीन आलोचक प्रायः करते रहे हैं। महाकवि तुलसीदास के सम्बन्ध में रहीम खानखाना की निम्नलिखित उक्ति प्रभावात्मक आलोचना का अच्छा उदाहरण है :—

सुरतिय नरतिय, नागतिय, सब चाहति अस होय ।

गोद लिए हुलसी फिरै, तुलसी सो सुत होय ॥

इसी प्रकार संस्कृत शैली पर सूरदास पर लिखी गयी निम्नलिखित उक्ति को तुलनात्मक आलोचना का आधार माना जा सकता है; यथा :—

उत्तम पद कवि गंग के, कविता को बलबीर ।

केशव अर्थ गम्भीर को, सूर तीन गुन घीर ॥

ऐसी ही एक उक्ति तुलसी और गंग के सम्बन्ध में भी उपलब्ध होती है जो भक्तिकाल के किसी दास कवि की बतायी जाती है; यथा:—

तुलसी गंग दुखी भए सुकविन के सरदार ॥

इस प्रसंग में महाकवि देव की गंग के सम्बन्ध में कही गयी उक्ति निश्चय ही उत्तम कोटि की आलोचना का प्रमाण कही जा सकती है:—

सब देवन को दरबार जुर्यो तहँ पिंगल छन्द बनाय कै गायो ।

जब काहूँ तैं अर्थ कह्यो न गयो, तब नारद एक प्रसंग चलायो ॥

मृतलोक में है नर एक गुनी, कवि गंग को नाम सभा में बतायो ।

सुनि चाह भई परमेसर को तब गंग को लेन गनेस पठायो ॥

उपयुक्त सन्दर्भ से स्पष्ट है कि कवियों की काव्य दृष्टि में आलोचना के क्रमिक चिह्न देखने की अपेक्षा उन विद्वानों की श्रुतियों में आलोचना के प्रारम्भिक रूप का चिह्नित किया जाना चाहिए, जो सही अर्थों में आलोचक बनने के अधिकारी हैं।

भक्तिकाल के पश्चात् जब हम रीतिकाल में प्रवेश करते हैं तो पाते हैं कि रीतिकाल के प्रायः सभी कवियों ने काव्य के अंशो-उपांशों पर अपनी लेखनी चलायी

है। यह सत्य है कि इस युग में जो कुछ लिखा गया, वह सब संस्कृत काव्य-शास्त्र का छायायानुवाद मात्र है। इन के ग्रन्थों में किसी प्रकार की मौलिकता की खोज करना न तो उचित ही है और न सम्भव ही है। यह सही है कि रीतिकालीन समीक्षाशास्त्र पर संस्कृत काव्य-शास्त्र हावी रहा है, क्योंकि रीतिकालीन कवि प्रायः संस्कृत के पण्डित रहे हैं किन्तु इस बात से इन्कार नहीं किया जा सकता कि रीतिकालीन आचार्यों ने हिन्दी साहित्य में एक प्रणालीबद्ध आलोचना की स्थापना की। यह इतर बार्ता है कि आधुनिककाल में आलोचना का जो स्वरूप उभर कर सामने आया, उसके साथ रीतिकालीन आलोचना का योगदान नगण्य है। यद्यपि आधुनिककाल में भी हमारे आलोचना-शास्त्र पर संस्कृत काव्य-शास्त्र का अप्रतिम प्रभाव है, रसवादी आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, डॉ. नगेन्द्र प्रभृति विद्वान् आज भी अपनी प्राचीन परम्परा से पूर्णतः जुड़े हुए हैं किन्तु इन्होंने प्राचीन काव्य-शास्त्र का जो मौलिक विवेचन, सिद्धान्तों की नवीन एवं सटीक व्याख्याएँ तथा अपने परिवेश के साथ उन सिद्धान्तों की ससिद्धि का जो स्तुत्य प्रयास किया है, वह रीतिकालीन आचार्यों में उपलब्ध नहीं होता। वास्तविकता तो यह है कि रीतिकालीन आचार्यों का प्रमुख लक्ष्य लक्षणों की स्थापना न हो कर स्वरचित उदाहरण प्रस्तुत करना था। फलतः लक्षण गौण हो गये और उदाहरण मनोरम और हृदयग्राही हो उठे। इतना सब होने पर भी इस बात से इन्कार नहीं किया जा सकता कि संस्कृत साहित्य के पश्चात् काव्य-शास्त्र की एक परम्परा, जो धीरे-धीरे लुप्त होती जा रही थी उसकी पुनः स्थापना का श्रेय रीतिकालीन आचार्यों को ही जाता है। कम से कम इतना स्वीकार करने के लिए तो हमें तैयार रहना ही चाहिए कि द्विवेदी युगीन अनुवाद परम्परा ने जिस प्रकार कथा, नाटक, उपन्यास आदि के लिए जैसे एक आधारभूमि तैयार की, उसी प्रकार रीतिकालीन आचार्यों ने भी काव्य-शास्त्र के लिए एक आधारभूमि तैयार की। परीक्षागुरु और सयोगिता स्वयम्बर जैसी कृतियों ने जिस प्रकार गोदान, कंकाल, सज्जा जैसे उपन्यासों को प्रेरणा दी उसी प्रकार रीतिकालीन आचार्यों के काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों ने आचार्य शुक्ल और डॉ. नगेन्द्र के व्यक्तित्व निर्माण में अपना योगदान किया है। दोनों ही आचार्य इस तथ्य से इन्कार नहीं कर सकते। अतः रीतिकाल पर मौलिकता के अभाव की मुद्रा अंकित कर आगे निकल जाना न तो उचित ही है और न काम्य ही, अपितु ऐसा कर के हम उन विद्वानों के परिश्रम के प्रति अन्याय ही करते हैं। स्वयं आचार्य शुक्ल ने महाराजा जसवन्तसिंह के 'भाषाभूषण, मतिराम के रसरंज और सलित लताम', सुखदेव मिश्र के 'वृत्त विचार' आदि ग्रन्थों की प्रशंसा की है। खैर! जो कुछ भी हो किन्तु रीतिकाल का इस दृष्टि से एक ऐतिहासिक महत्त्व तो है ही।

वस्तुतः आलोचना का तात्कालिक काव्य साधना के अनुरूप सही विकास आधुनिककाल में ही हुआ है। इसके अनेक कारण हैं। एक तो शास्त्रीय विवेचन एवं काव्य-विश्लेषण के लिए मद्य का होना परमावश्यक होता है। आधुनिककाल

में गद्य का प्राविर्भाव हो चुका था, जो आधुनिककाल के प्राचार्यों के लिए अत्यन्त सुविधाजनक रहा। दूसरे, आंग्ल भाषा के पठन-पाठन ने विद्वानों को विवेचन एवं विश्लेषण की मौलिक दृष्टि प्रदान की, इससे भी इन्कार नहीं किया जा सकता। तीसरे, अनेक सांस्कृतिक विद्वानों ने भारत में सांस्कृतिक पुनरुत्थान का श्रीगणेश किया, जिससे संस्कृत भाषा के अध्ययन की ओर विद्वानों की रुचि बढ़ी और हमने संस्कृत काव्य-शास्त्र को नये परिप्रेक्ष्य में देखने और तदनु रूप उसकी व्याख्या करने का प्रयास किया। चौथे, पाश्चात्य जगत् की औद्योगिक क्रांति ने भी भारतीय मनोविज्ञान को वैज्ञानिक दृष्टि प्रदान की तथा जीवन के समस्त पहलुओं को उसके उसी रूप में देखने की ओर उन्मुख किया। फलतः हम काव्य में प्राचीन आदर्शों, काव्य के विभिन्न अंगों एवं उपांगों के साथ-साथ जीवन के उन पहलुओं के विवेचन की ओर भी उन्मुख हुए जिसे हम भोग रहे थे। पाँचवें, हमने काव्य को राष्ट्रीय चेतना के सन्दर्भ में भी देखने का प्रयास किया और जीवन के सामाजिक एवं आर्थिक पहलुओं को भी काव्य का अभिन्न अंग मान कर काव्य में उसे खोजने का प्रयास किया। फलतः आलोचना का बहुमुखी विकास हुआ और काव्य के प्राचीन मानदण्ड आज की आलोचना के केवल एक अंग (सैद्धान्तिक या शास्त्रीय आलोचना) के रूप में ही समाहित होकर रह गये। संस्कृत काव्य-शास्त्र में जिन विभिन्न सम्प्रदायों का उद्गम हुआ था, वे काव्य के भाव पक्ष या कला पक्ष तक सीमित हो गये। आज का आलोचक रस-निष्पत्ति की शास्त्रीय व्याख्या से सन्तुष्ट नहीं होना चाहता, बल्कि वह काव्य के प्रतिपाद्य या कथ्य का विवेचन सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, आर्थिक, राजनैतिक, मनोवैज्ञानिक आदि अनेक दृष्टियों से करना चाहता है और इन सब दृष्टियों से वह कहाँ तक सफल और असफल रहा है, उसका मूल्यांकन कर उस पर अपना निर्णय भी देना चाहता है। इन सब कारणों से आलोचना का क्षेत्र अत्यन्त विस्तृत होता चला गया। इस दृष्टि से आधुनिक काल के आलोचना साहित्य को चार युगों में वर्गीकृत किया जा सकता है:—

(1) भारतेन्दु युग (2) द्विवेदी युग (3) शुक्ल युग, और (4) शुक्लोत्तर युग। कतिपय विद्वान् आचार्य शुक्ल को प्रमुख बिन्दु मान कर इसे केवल तीन युगों में ही विभाजित करना अधिक उपयुक्त समझते हैं; यथा:—(1) शुक्ल पूर्व युग (2) शुक्ल युग, और (3) शुक्लोत्तर युग। प्रस्तुत प्रसंग में हम प्रथम वर्गीकरण को ही महत्त्व देना पसन्द करेंगे।

(1) भारतेन्दु युग :—भारतेन्दु युग में किसी कृति के गुण दोषों का विवेचन ही आलोचना का लक्ष्य रहा। दूसरे, इस युग में आलोचना पुस्तकाकार में उभर कर नहीं आयी, बल्कि लेखों के माध्यम से पुस्तकों की विस्तृत समालोचना लिखी जाने लगी। इसका सूत्रपात सर्वप्रथम पं. बदरीनारायण चौधरी ने अपनी 'आनन्द कादम्बिनी' पत्रिका से किया। आपने श्रीनिवामदास के 'संयोगिता स्वयम्बर' नाटक की कड़ी एवं विशद आलोचना अपनी पत्रिका में प्रकाशित की। उधर स्वयम्

देव चरित चर्चा, नैपथ्य चरित चर्चा और कालिदास की निरकुशता' पुस्तकें प्रकाशित हुई। ये सब संस्कृत की परम्परागत रुढ़ शैली में लिखी गयी हैं एवं इनका केवल ऐतिहासिक महत्व ही है।

इसी युग में मिश्र बन्धुओं का नाम उल्लेखनीय है। इनके 'हिन्दी नवरत्न' और 'मिश्रबन्धु विनोद' ग्रन्थ ही अधिक चर्चित हैं। उक्त दोनों ही ग्रन्थ किसी भी प्रकार की उत्तम आलोचना का स्वरूप प्रस्तुत नहीं करते। फलतः आगे चल कर हिन्दी जगत् ने इन्हें पूर्णतः नकार दिया। हाँ, 'हिन्दी नवरत्न' ने हिन्दी आलोचना के क्षेत्र में देव और बिहारी को लेकर एक अच्छा खासा विवाद अवश्य उपस्थित कर दिया। इससे एक लाभ अवश्य हुआ कि कुछ विद्वानों ने बिहारी और देव की सूक्ष्म काव्यगत विशेषताओं का भी अवलोकन किया। इस विवाद में प्रविष्ट पं. कृष्णबिहारी मिश्र, पं. पद्मसिंह शर्मा और साला भगवानदीन को भी नहीं भुलाया जा सकता। जहाँ पं. कृष्णबिहारी मिश्र ने अत्यन्त सयत् एवं प्रौढ़ शैली में बिहारी और देव की काव्यगत विशेषताओं का विश्लेषण कर 'देव' को बिहारी की तुलना में प्रमुख स्थान दिया तो पं. पद्मसिंह शर्मा और साला भगवानदीन ने बिहारी को श्रेष्ठ सिद्ध करने में अपनी सारी शक्ति लगा दी। यद्यपि आलोचना के क्षेत्र में खण्डन-मण्डनार्थक प्रवृत्ति तथा किसी को छोटा बड़ा बताने की आदत उचित नहीं है तो भी इस कारण से सूक्ष्म भन्वेपण, आध-पक्ष एवं कला पक्ष का सम्यक् विवेचन तो उभर कर आता ही है। एक के दोष स्पष्ट होते हैं तो दूसरे के गुण और सुधी पाठकों को अपने विवेक के अनुसार उनके चयन का अवसर प्राप्त होता है। इसी प्रसंग में पदुमलाल पद्मलाल बहुशी के 'विश्व साहित्य' ग्रन्थ का उल्लेख भी अत्यन्त आवश्यक है, जिसके कारण हिन्दी आलोचकों को पश्चात्य काव्य-शास्त्र के अध्ययन की प्रेरणा मिली और जिसका सफल परिपाक आगे चल कर डॉ. नगेन्द्र की कृतियों में हुआ।

(3) शुक्ल युग :—आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी के पश्चात् एक सशक्त, मेधावी एवं सूक्ष्म भन्वेपणकर्ता व्यक्तित्व ने आलोचना के क्षितिज पर नयनोन्मेष किया। इन्हें पं. रामचन्द्र शुक्ल के नाम से जाना जाता है। इन्होंने अपनी पारदर्शी दृष्टि एवं सूक्ष्म चिन्तन के द्वारा एक कुशाग्र और तत्त्व पारखी के रूप में हिन्दी आलोचना को नया आयाम, ऊँचा धर्म एवं आशय प्रदान किया। वस्तुतः आचार्य शुक्ल ने प्राचीन काव्य-शास्त्र के सार तत्त्व को ग्रहण कर उसमें पश्चात्य समीक्षा का पुट देकर युगानुरूप काव्य कृतियों का अवलोकन कर आलोचना साहित्य को एक नया रूप प्रदान किया। आचार्य शुक्ल के लिए तुलसीदास एक आदर्श थे। फलतः उनकी समीक्षा पद्धति लोक मंगल की आधारशिला पर नैतिकता की वेश-भूषा में रसदात्री गंगा के रूप में साकार हो उठी। आपने 'आलोचना' की जिम्मा किसी भी धारा या शाखा का स्पर्श किया, उसे ही तत्तत्संश्लिनी एवं भगन चुम्बिनी प्रकाश-शिखा का रूप प्रदान कर दिया। आपके 'साधारणीकरण और व्यक्तिवचित्रवाद,' कविता

भारतेन्दु जी ने अपनी पत्रिका 'कवि वचन सुधा' में 'हिन्दी कविता' शीर्षक एक लेख लिखा, जिसमें कविता के गुणदोषों का सम्यक् विवेचन निहित है। इस युग में पत्र-पत्रिकाओं के प्रकाशन के कारण आलोचना को एक आधार भूमि प्राप्त हुई, यथा :- 'हरिश्चन्द्र चन्द्रिका' आनन्द कादम्बिनी, मार सुधा निधि, हिन्दी प्रदीप आदि पत्रिकाओं में विभिन्न प्रकार के आलोचनात्मक लेखों का प्रकाशन प्रारम्भ हुआ। उदाहरणार्थ हिन्दी प्रदीप में प्रकाशित 'संयोगिता स्वयम्बर' की आलोचना, 'आनन्द कादम्बिनी' में 'बग विजेता' उपन्यास की आलोचना आदि कुछ इस प्रकार के आलोचनात्मक लेख हैं, जिनमें गुण-दोषों के विवेचन के साथ-साथ विद्वान् लेखक कृतियों के आन्तरिक मूल्याङ्कन एवं सिद्धान्तों की चर्चा की ओर भी उन्मुख हुए हैं। स्वयं भारतेन्दु जी ने 'नाटक' नामक एक लेख (जो पुस्तिका के रूप में भी उपलब्ध है) में नाटकीय सिद्धान्तों की चर्चा के साथ-साथ नाटक में युगानुरूप परिवर्तन एवं परिवर्धन का सुझाव भी प्रस्तुत किया है।

उपर्युक्त आकलन के पश्चात् संक्षेप में हम कह सकते हैं कि आलोचना का जो स्वरूप आज उपलब्ध होता है, उसकी मजबूत आधार-शिला की स्थापना भारतेन्दुयुगीन विद्वानों ने की, जो आगे चल कर फूलती-फलती चली गयी। भारतेन्दु युग की आलोचना को हम व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत ही परिगणित कर सकते हैं।

(2) द्विवेदी युग — भारतेन्दुजी के पश्चात् हिन्दी साहित्य के प्राणण में लोह-पुरुष पं. महावीर प्रसाद द्विवेदी ने पदार्पण किया। पं. महावीर प्रसाद द्विवेदी मस्कृत के प्रकाण्ड पण्डित एवं काव्य में नैतिकता के प्रबल समर्थक थे। वे काव्य में भाषागत त्रुटियों के भी विरुद्ध थे। इन सब का तत्कालीन आलोचना पर अत्यधिक प्रभाव पड़ा। द्विवेदीयुगीन आलोचना साहित्य की सर्वोपरि विशेषता यह है कि लेखों, टिप्पणियों आदि के साथ कृति एवं कृतिकारों पर स्वतन्त्र पुस्तकों के प्रणयन की प्रणाली का प्रारम्भ हुआ। दूसरे, इस युग में सामान्य कोटि की तुलनात्मक आलोचना का भी मूलपात हुआ, जिसका आगे चल कर परिष्कृत एवं प्राञ्जल रूप में विकास हुआ। तीसरे, पाश्चात्य आलोचना एवं प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र का स्वरूप हिन्दी आलोचना साहित्य में अधिक निखार के साथ प्रविष्ट हुआ। इतना सब होने पर भी हम द्विवेदी युगीन आलोचना के स्तर को उच्चकोटि का नहीं कह सकते। हाँ ! फिर भी आगामी विद्वानों के लिए आधार भूमि तैयार करने में तथा नयी प्रकाशित पुस्तकों की भाषायी त्रुटियों के दिग्दर्शन में द्विवेदी युगीन आलोचकों का योगदान प्रशंसनीय है।

इस युग में सर्वप्रथम पं. महावीर प्रसाद द्विवेदी की 'हिन्दी कालिदास की आलोचना' पुस्तक प्रकाशित हुई जिसमें कालिदास की अनूदित पुस्तकों की भाषायी त्रुटियों की ओर मनेत्र किया गया है। इसके अतिरिक्त द्विवेदी जी की ही 'विक्रमाङ्क-

देव चरित चर्चा, नंदध चरित चर्चा और बालिदाम की निरंकुशता' पुस्तकें प्रकाशित हुईं। ये सब मंत्रकृत की परम्परागत रूढ़ शैली में लिखी गयी हैं एवं इनका केवल ऐतिहासिक महत्त्व ही है।

इसी युग में मिश्र बन्धुओं का नाम उत्तेरानीय है। इनके 'हिन्दी नवरत्न और 'मिश्रबन्धु विनोद' ग्रन्थ ही अधिनः चर्चित हैं। उक्त दोनों ही ग्रन्थ किसी भी प्रकार की उत्तम आलोचना का स्वरूप प्रस्तुत नहीं करते। फलतः भागे चल कर हिन्दी जगत् ने इन्हें पूर्णतः नकार दिया। हाँ, 'हिन्दी नवरत्न' ने हिन्दी आलोचना के क्षेत्र में देव और बिहारी को लेकर एक प्रख्यात ताता विवाद अवश्य उपस्थित कर दिया। इससे एक लाभ अवश्य हुआ कि कुछ विद्वानों ने बिहारी और देव की सूक्ष्म काव्यगत विशेषताओं का भी अवलोकन किया। इस विवाद में प्रविष्ट प. कृष्णबिहारी मिश्र, पं. पद्मसिंह शर्मा और लाला भगवानदीन को भी नहीं भुलाया जा सकता। जहाँ प. कृष्णबिहारी मिश्र ने अत्यन्त संयत एवं प्रौढ़ शैली में बिहारी और देव की काव्यगत विशेषताओं का विमर्शण कर 'देव' को बिहारी की तुलना में प्रमुख स्थान दिया तो पं. पद्मसिंह शर्मा और लाला भगवानदीन ने बिहारी को श्रेष्ठ सिद्ध करने में अपनी सारी शक्ति लगा दी। यद्यपि आलोचना के क्षेत्र में सण्डन-मण्डनात्मक प्रवृत्ति तथा त्रिमी को छोटा बड़ा बताने की आदत उचित नहीं है तो भी इस कारण से सूक्ष्म अन्वेषण, भाव-पक्ष एवं कला पक्ष का सम्यक् विवेचन तो उभर कर आता ही है। एक के दोष स्पष्ट होते हैं तो दूसरे के गुण और सुधी पाठकों को अपने विवेक के अनुसार उनके चयन का अवसर प्राप्त होता है। इसी प्रसंग में पद्मलाल पतानाल बन्शी के 'विश्व साहित्य' ग्रन्थ का उल्लेख भी अत्यन्त आवश्यक है, जिसके कारण हिन्दी आलोचकों को पाश्चात्य काव्य-शास्त्र के अध्ययन की प्रेरणा मिली और जिसका सफल परिपाक आगे चल कर डॉ. नगेन्द्र की कृतियों में हुआ।

(3) शुक्ल युग :—आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी के पश्चात् एक सशक्त, मेधावी एवं सूक्ष्म अन्वेषणकर्त्ता व्यक्तित्व ने आलोचना के क्षितिज पर नयनोन्मेष किया। इन्हें पं. रामचन्द्र शुक्ल के नाम से जाना जाता है। इन्होंने अपनी पारदर्शी दृष्टि एवं सूक्ष्म चिन्तन के द्वारा एक कुशाग्र और तत्त्व पारखी के रूप में हिन्दी आलोचना को नया आयाम, ऊँचा धर्म एवं आशय प्रदान किया। वस्तुतः आचार्य शुक्ल ने प्राचीन काव्य-शास्त्र के सार तत्त्व को ग्रहण कर उसमें पाश्चात्य समीक्षा का पुट देकर युगानुरूप काव्य कृतियों का अवलोकन कर आलोचना साहित्य को एक नया रूप प्रदान किया। आचार्य शुक्ल के लिए तुलसीदास एक आदर्श थे। फलतः उनकी समीक्षा पद्धति लोक मंगल की आधारशिला पर नैतिकता की वेश-भूषा में रसदात्री गंगा के रूप में साकार हो उठी। आपने 'आलोचना' की जिस किसी भी धारा या शास्त्र का स्पर्श किया, उसे ही तत्तत्संश्लिनी एवं गगन चुम्बिनी प्रकाश-शिला का रूप प्रदान कर दिया। आपके 'साधारणीकरण और व्यक्तिवैचित्र्यवाद,' कविता

क्या है ? 'काव्य में लोक-भगल की साधनावस्था' आदि अनेक लेखों में तथा 'रम मीमांसा' जैसे ग्रन्थों में सैद्धान्तिक आलोचना का प्रासाद आलोचित है तो गोस्वामी तुलसीदास, भ्रमरगीत सार की भूमिका और जायसी ग्रन्थावली की भूमिका में व्याख्यात्मक एवं निर्णयात्मक आलोचना के दर्शन होते हैं। आपके प्रसिद्ध ग्रन्थ 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' में कवि, युग, एवं काव्य विधाओं के विकास के सम्बन्ध में प्रदत्त टिप्पणियाँ भी आलोचना के विभिन्न आयामों का उद्घाटन करती हैं। संक्षेप में कुल मिला कर यह कहा जा सकता है कि आचार्य शुक्ल की मेधा का संस्पर्ण पोंकिर हिन्दी आलोचना ने एक स्थायी समृद्ध साहित्यागुरूप स्वरूप ग्रहण कर लिया तथा वह भावी आलोचकों के लिए प्रकाश स्तम्भ का कार्य करने लगी।

इस युग के अन्य आलोचकों में डॉ. श्यामसुन्दरदास का 'साहित्यालोचन', श्री शान्तिप्रिय द्विवेदी का 'हमारे साहित्य निर्माता' डॉ. सत्येन्द्र का 'गुप्तजी की कला', डॉ. नगेन्द्र का 'सुमित्रानन्दन पंत' आदि अनेक ग्रन्थ उच्च कोटि की आलोचना के प्रतीक ग्रन्थ कहे जा सकते हैं। इसी प्रसंग में प. रामकृष्ण शुक्ल की 'सुकवि समीक्षा' भी उल्लेखनीय है।

(4) शुक्लोत्तर युग :—आचार्य शुक्ल द्वारा प्रशस्त मार्ग को और भी अधिक स्वच्छ एवं प्राञ्जल बनाने में शुक्लोत्तर आलोचकों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। सच तो यह है कि इसके पश्चात् हिन्दी-साहित्य में आलोचना की बाढ़ सी आ गयी। इसमें दो प्रकार के आलोचक आते हैं—एक तो वे जो फंशन के लिए अथवा मार्केट में आने के लिए ही कुछ लिखना चाहते हैं जिनका वास्तविक आलोचना से कोई दूर का भी सम्बन्ध नहीं है। दूसरे, वे विद्वान् मनीषी हैं, जिन्होंने अपनी कृतियों, लेखों आदि से हिन्दी आलोचना के गौरव को ही नहीं बढ़ाया, बल्कि आलोचना-साहित्य को अनेक नये आयाम भी प्रदान किये हैं। कुछ विद्वानों ने प्राच्य एवं पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्तों का अत्यन्त मार्मिक एवं सूक्ष्म विवेचन प्रस्तुत कर उनके साम्य-वैषम्य का स्पष्ट निदर्शन किया है। इन विद्वानों में आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी, पं. हजारी प्रसाद द्विवेदी, पण्डित विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, डॉ. पीताम्बरदास बड्डवाल, पं. रामदहिन मिश्र, प्रो. गुलाबराय, डॉ. सत्येन्द्र, शिवदानमिह चोहान, डॉ. रामविलास शर्मा एवं भूषण्य आलोचक डॉ. नगेन्द्र के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इसी स्तर के ग्रन्थ भी संकड़ों आलोचक आज अपना स्थान हिन्दी साहित्य में बनाम हुए हैं।

(7) आलोचना के प्रकार

ज्ञान की परिधि और चिन्तन के क्षेत्र में ज्यों-ज्यों विस्तार एवं अभिवृद्धि होती है, त्यों-त्यों आलोचना के प्रकारों में वृद्धि होती चली जाती है। ज्ञान एक गतिशील प्रक्रिया है। वह कभी भी स्थिर एवं जड़ नहीं होती। फलतः उसके

विस्तार का अर्थ होता है उसकी विभिन्न धाराओं का विस्तार। प्राचीन काल को जब हम आज के परिप्रेक्ष्य में देखते हैं तो स्पष्ट प्रतीत होता है कि प्राचीन काल में कुछ धाराओं में विभक्त ज्ञान आज असंख्य धाराओं में विभक्त होकर प्रवहमान है। इस गतिशील प्रक्रिया से साहित्यिक आलोचना असृष्ट कैसे रह सकती थी। फलतः यह अनेक धाराओं में बहने लगी। आलोचना साहित्य की व्याख्या है तो साहित्य जीवन की व्याख्या है। आज के इस यान्त्रिक युग में जीवन जीने की अनेक प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष धाराएँ निरापद भाव से चल रही हैं। कवि जीवन की किसी प्रयत्नवा किन्हीं धाराओं को अपने काव्य का विषय बना सकता है : इसके लिए वह स्वतन्त्र है। फलस्वरूप आलोचक उन्हीं धाराओं के आधार पर काव्य की व्याख्या करना चाहता है और परिणामस्वरूप आलोचना के अनेक प्रकार प्रकाश में आ जाते हैं। ऐसी स्थिति में सिद्धान्तवादी आलोचक उन धाराओं के साम्य-वैषम्य को ध्यान में रखते हुए उन्हें कम से कम वर्गों में विभाजित करना चाहता है, जिससे आलोचना साहित्य का अध्ययन अधिक सरल एवं सुविधाजनक हो सके। यदि ऐसा नहीं किया जाय तो आलोचना के असंख्य प्रकार टिमटिमाने लगेंगे और इसका यह क्रम कहीं भी नहीं रुक पाएगा। इस आधार पर विद्वानों ने आलोचना को मुख्यतः दस वर्गों में विभाजित किया :—(1) सैद्धान्तिक आलोचना, (2) निर्णायक आलोचना, (3) व्याख्यात्मक आलोचना, (4) ऐतिहासिक आलोचना, (5) प्रभाववादी आलोचना, (6) तुलनात्मक आलोचना, (7) मनोवैज्ञानिक आलोचना, (8) गणित परित मूलक आलोचना, (9) भावसंवादी या प्रवृत्तिवादी आलोचना और (10) अस्तित्ववादी आलोचना।

(1) सैद्धान्तिक आलोचना :—भारतीय मनीषियों ने सिद्धान्त की परिभाषा इस प्रकार की है कि प्रामाणिक रूप से स्वीकार किये जाने वाले अर्थ को सिद्धान्त कहते हैं। यथा :—प्रामाणिकलेनाम्पुपगतोऽर्थः सिद्धान्तः। इस आधार पर यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि लक्ष्य अर्थों के वशवात ही लक्षण अर्थों का निर्माण किया जाता है। प्राचीन भारतीय मनीषियों एवं पाश्चात्य कला समीक्षकों ने अपने समकालिक काव्य-अर्थों को आदर्श मान कर काव्य-सम्बन्धी अनेक सिद्धान्तों की स्थापना की जो आजकल भी किसी न किसी रूप में मान्यता प्राप्त हैं। सैद्धान्तिक समीक्षा में वस्तुतः काव्य के रूपों, काव्य के तत्वों, काव्यांगों, काव्य के हेतु, प्रयोजन, काव्य के लक्षण, काव्य के स्वरूप, काव्य-पद्धतियों, काव्य-शिल्प आदि का निर्धारण किया जाता है। जब कोई सर्जक कलाकार किसी कालजयी कृति का निर्माण करता है तो सैद्धान्तिक समीक्षक के लिए वह एक आदर्श कृति हो जाती है तथा उसके आधार पर ही वह काव्य सम्बन्धी विभिन्न सिद्धान्तों की स्थापना करता है जो आगे आने वाले कलाकारों एवं आलोचकों का मार्ग-दर्शन करता है। संस्कृत साहित्य में भरत, दण्डी, माह, मम्मट, विश्वनाथ आदि सैद्धान्तिक समालोचक हो कहे जा सकते हैं तो पाश्चात्य समीक्षा में अरस्तु, लौजाइनस, पोप, आर्च. ए. रिचर्ड्स, टी.

एस. इलियट आदि सैद्धान्तिक समीक्षक हैं। हिन्दी में आचार्य शुक्ल डॉ ग्याम सुन्दरदास, डॉ नगेन्द्र प्रभृति विद्वान् भी सैद्धान्तिक समीक्षक कहे जा सकते हैं।

सैद्धान्तिक समीक्षा में इस बात का पूरा ध्यान रखा जाना चाहिए कि वह किसी कृति पर परम्परागत सिद्धान्तों को कटुता से लागू न करे। कवि या कलाकार अपने युग और प्रतिभा के अनुसार काव्य को नयी दिशा देने का प्रयास करता है। उस प्रयास में वह पुरातन परम्परा से विलग हो जाता है। यदि यह पार्थक्य स्थायी एवं मूल्यवान् होता है तो सैद्धान्तिक समीक्षक को उसके आधार पर नव सिद्धान्तों की स्थापना कर देनी चाहिए क्योंकि परम्परागत सिद्धान्तों में यदि परिवर्तन, परिवर्धन, परिष्कार नहीं होता रहेगा तो साहित्य की गति अवरुद्ध हो जाएगी अथवा साहित्यकार सिद्धान्तों की उपेक्षा करने लगेगा। फलतः सैद्धान्तिक आलोचना सारहीन हो जाएगी। उदाहरणार्थ, यदि हम परम्परागत रस सिद्धान्त के आधार पर आज की नयी कविता का मूल्याङ्कन करेंगे तो न तो उस कविता के साथ न्याय होगा और न ही हमारे हाथ कुछ आएगा। अतः स्पष्ट है कि साहित्य के सिद्धान्त लचीले और युगानुरूप होने चाहिए।

सैद्धान्तिक आलोचना की उत्कृष्टता सर्जनात्मक साहित्य की उत्कृष्टता पर निर्भर करती है क्योंकि सर्जनात्मक साहित्य जितना उत्कृष्ट होगा उसके आधार पर स्थापित किये गये सिद्धान्त भी उतने ही उत्कृष्ट होंगे। इसका तात्पर्य यह है कि आलोचक द्वारा स्थापित सिद्धान्त कल्पना के आधार पर तैयार नहीं किये जाते बल्कि तदयुगीन सर्जनात्मक साहित्य के गम्भीर एवं सूक्ष्म विश्लेषण—मन्यन के पश्चात् उपलब्ध सार-तत्त्वों को ही सिद्धान्त का स्वरूप प्रदान किया जाता है।

सिद्धान्तों की स्थापना लक्ष्य-ग्रन्थों के साथ-साथ लोक-रुचि के आधार पर भी की जाती है। कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी आदि के सन्दर्भ में लोक-जीवन क्या चाहता है? सिद्धान्तवादी आलोचक को इसका भी ध्यान रखना चाहिए और तदनु रूप सिद्धान्तों की स्थापना करनी चाहिए। भरत मुनि के नाट्य-शास्त्र में इस प्रक्रिया को अपनाया गया है।

सैद्धान्तिक आलोचना में सिद्धान्त—वैविध्य पाया जाता है। इस से कुछ विद्वान् हड़बड़ा जाते हैं कि जब लक्ष्य ग्रन्थों के आधार पर ही सिद्धान्तों की स्थापना की जाती है तो फिर इन में विविधता क्यों? इसके भी कुछ कारण हैं जैसे, यह आवश्यक नहीं कि एक सिद्धान्त के समाप्त होने पर ही दूसरे सिद्धान्त का उदय हो। फलतः एक ही समय में अनेक सिद्धान्तों का प्रचलन हो जाता है। इसके दो प्रमुख कारण हैं :—(1) दृष्टिभेद और (2) साहित्य भेद। एक ही कृति को अनेक आलोचक अपनी-अपनी दृष्टि से आलोचना का विषय बनाते हैं और उन्हीं आधारों पर सिद्धान्तों की स्थापना कर देते हैं। कोई आलोचक किसी कृति को रस निरूपण की दृष्टि से आकृता है तो कोई उसमें अलंकार सौन्दर्य की मनोरम भाँकी के दर्शन करता

है तो कोई उसकी शिल्पचास्ता में खो जाता है तो कोई उसमें प्रकृत जीवन दर्शन की भूरि-भूरि प्रशंसा करने लगता है तो किसी को काव्यान्वित सांस्कृतिक निरूपण अपनी ओर आकृष्ट करता है। परिणामस्वरूप तदनुरूप अनेक सिद्धान्त प्रकाश में आते हैं।

साहित्य भेद के कारण भी सिद्धान्तों में विविधता आ जाती है। संवादों का नाटक में जितना महत्त्व है उतना काव्य की अन्य विधाओं में नहीं है। प्रबन्ध काव्य में वस्तु का महत्त्वपूर्ण स्थान है तो मुक्तक में भाव निरूपण का। इसी के साथ सप्त-सामयिक परिस्थितियाँ तथा अन्य भाषाओं के साहित्य से सम्पर्क भी विभिन्न प्रकार की साहित्यिक विधाओं का जन्मदाता बन जाता है। इस विभिन्नता के आधार पर सुधी आलोचक को भिन्न-भिन्न प्रकार के सिद्धान्तों की स्थापना करनी पड़ती है। सिद्धान्त वैविध्य के यही कारण हैं।

(2) निर्णयात्मक आलोचना — निर्णयात्मक आलोचना का मुख्य आधार है आलोचनात्मक सिद्धान्त। जब आलोचक किसी कृति पर किसी भी प्रकार का अपना निर्णय देता है तो उसका कोई न कोई आधार होता है। ये आधार दो प्रकार के हो सकते हैं—(1) सैद्धान्तिक आधार और (2) प्रभावात्मक आधार। सैद्धान्तिक आधार कुछ सीमा तक उचित एवं मंगत है क्योंकि जिन भाषण कृतियों की दृष्टि में रस कर काव्य-ममंशों ने सिद्धान्तों की स्थापना की है वे कालजयी कृतियाँ होती हैं। अतः उन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर आलोचक किसी कृति का सफलता या असफलता का अथवा श्रेष्ठ निकृष्ट मध्यम आदि कोटियों का निर्णय देता है। इस प्रसंग में यह भी ध्यातव्य है कि इस प्रसंग में निष्पत्तिक आलोचक सैद्धान्तिक आलोचक भी बन जाता है। उदाहरणार्थ, जब कोई आलोचक किसी कृति को एक भाषण एवं कालजयी कृति मानता है किन्तु उपलब्ध सिद्धान्तों के आधार पर वह तरी नहीं उतरती है तो निष्पत्तिक आलोचक को तदनुरूप नवीन सिद्धान्तों की स्थापना करनी पड़ती है और उनके आधार पर ही वह आलोच्य कृति पर अपना निर्णय दे पाता है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि उस कृति में कोई कमी होती है अथवा कोई आलोचक किसी कृति को बलात् उत्कृष्ट कोटि की या निकृष्ट कोटि की रचना सिद्ध करना चाहता है बल्कि उसका कारण होता है समय का लम्बा अन्तराल। सिद्धान्त पुराने पड़ चुके होते हैं और कृति नवीन होती है। कृति के निर्माण के समय तक जीवन के मूल्यों में पर्याप्त परिवर्तन आ चुका होता है। फलतः तत्कालीन कृति पुराने सिद्धान्तों के अनुरूप अपने आपको ढालने में असमर्थ पाती है। स्व जयशंकर प्रसाद कृत 'कामायनी' महाकाव्य के साथ यही हुआ। पुरातन सिद्धान्तों एवं नैतिकता के प्रबल समर्थक आचार्य शुक्ल उसे महाकाव्य मानने को अन्त तक तैयार नहीं हुए क्योंकि वह उपलब्ध सिद्धान्तों पर खरी नहीं उतरती थी। इसके विपरीत डॉ. नन्द दुलारे वाजपेयी, डॉ. नगेन्द्र प्रभृति आचार्यों ने उसे एक उत्कृष्ट कोटि के सफल महाकाव्य की संज्ञा से अभिहित किया।

निरणयात्मक आलोचना में 'दो या दो से अधिक कवियों या कथाकारों में से कौन ऊँचा है और कौन नीचा है' का प्रसंग नहीं आता। एक तो यह तुलनात्मक आलोचना का कार्यक्षेत्र है। दूसरे, निरणय का यह तात्पर्य कदापि नहीं होता कि उसमें यह बताया जाय कि कौन छोटा है और कौन बड़ा है। निरणयात्मक आलोचना का कार्यक्षेत्र केवल इतना ही है कि वह मान्य सिद्धान्तों के आधार पर यह निर्णय दे कि कोई कृति मान्य सिद्धान्तों की अनुपासन एवं सामयिक जीवन दर्शन की अभिव्यक्ति में कहीं तक सफल और कहीं तक असफल रही है। इस प्रकार निरणयिक आलोचक न तो परोक्षक की तरह किसी कृति को श्रेष्ठ प्रदान करता है और न ही किसी दण्डनायक की तरह कृति किसी को दण्डित या पुरस्कृत करता है।

निरणयात्मक आलोचना का दूसरा आधार है प्रभावात्मकता। जहाँ तक दूसरे प्रकार का सम्बन्ध है वह असंगत एवं अनुचित है। जब कोई आलोचक किसी कृति के उस पर पड़े हुए प्रभाव के आधार पर निर्णय दे देता है तो वह निर्णय दोषपूर्ण एवं आलोचक की स्वहृत्ति का ही परिचायक होगा न कि एक स्थायी और सार्वजनीन निर्णय होगा। यह सही है कि निर्णय देते समय आलोचक की व्यक्तिगत रुचि एवं अरुचि के प्रवेश की पूर्ण सम्भावनाएँ बनी रहती हैं किन्तु ऐसी स्थिति में आलोचक को बड़ी सजगता के साथ अपनी रुचि को संयत रखते हुए काव्य-शास्त्रीय सिद्धान्तों के सन्दर्भ में ही अपने मत को व्यक्त करना चाहिए। दूसरे, आलोचक के मन में कृति के अध्ययन के पश्चात् होने वाली प्रतिक्रियाओं को ही प्रमाण मान लेना प्रभावात्मक आलोचना का भ्रम है, निरणयात्मक आलोचना में विद्वत्सम्मत सैद्धान्तिक मान ही प्रमाण माने जा सकते हैं।

संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि निरणयात्मक आलोचना जहाँ एक ओर मान्य सिद्धान्तों को प्रमाण मान कर चलती है वहीं उसका यह कर्तव्य है कि वह देखे कि कृतिकार ने कही शाश्वत मूल्यों का अवमूल्यन तो नहीं कर दिया है। साथ ही वह यह भी देखने का प्रयास करे कि कृतिकार ने अपने युग का चित्रण करने में अथवा युगीय मूल्यों के निदर्शन में सकोच तो नहीं किया है। वास्तविकता यह है कि निरणयिक आलोचक काव्य-शास्त्रीय सिद्धान्तों के सन्दर्भ में कृति में सम्मिलित सार्वभौम एवं सार्वजनीन शाश्वत मूल्यों को भी देखना-चाहता है और उसके पश्चात् वह कृति के पक्ष अथवा विपक्ष में अपना निर्णय देता है।

(3) 'व्याख्यात्मक' आलोचना :—आचार्य शुक्ल व्याख्यात्मक आलोचना के उन्नायक आलोचक माने जाते हैं। व्याख्यात्मक आलोचक वह होता है जो किसी कृति के अन्तर्गत में प्रविष्ट होकर उस के सार-तत्त्व को ग्रहण कर उसकी भाव और शिल्प के आधार पर व्याख्या करता है। इस प्रकार की आलोचना के अन्तर्गत आलोचक कवि के रचनागत भावों के अनुसन्धान और विवेचन-विरलेपण की शैली को अपनाता है। इसमें आलोचक पूर्णतः तटस्थ भाव से प्रभावात्मक एवं निरणयात्मक

आलोचना से मुक्त होकर कवि द्वारा व्यक्त भाव जगत् को भाषा के आधार पर स्पष्ट कर निर्णय का कार्य पाठकों पर छोड़ देता है। इस प्रकार की आलोचना में न तो किसी पूर्वाग्रह का दबाव रहता है और न ही निर्धारित काव्य-सिद्धान्तों की कट्टरता का आग्रह। हाँ ! यथावश्यकता आलोचक काव्य-सिद्धान्तों का आश्रय अवश्य लेता है।

व्याख्यात्मक आलोचना में आलोचक को सौन्दर्य शास्त्र का ज्ञाता एवं ग्रन्थ सम्बद्ध ज्ञान की प्रमुख धाराओं का जानकार अवश्य होना चाहिए, तभी वह कवि के भाव सौन्दर्य को स्पष्ट करने में सक्षम हो पाएगा। सम्भवतः इसी आधार पर कतिपय विद्वान् शास्त्रीय, मनोवैज्ञानिक, ऐतिहासिक, चरितमूलक आदि आलोचनाओं को व्याख्यात्मक आलोचना के ही भंग मानते हैं किन्तु यह उचित नहीं है। कारण स्पष्ट है कि व्याख्यात्मक आलोचना में उक्त आलोचनाओं से सम्बद्ध शास्त्रों एवं तत्त्वों का अपनी बात स्पष्ट करने के लिए आश्रय तो लिया जाता है किन्तु उन तत्त्वों की उसमें प्रधानता नहीं होती जब कि उक्त आलोचनाओं में सम्बद्ध शास्त्रों के सिद्धान्तों के आधार पर आलोच्यकृति का मूल्याङ्कन किया जाता है। यों तो ज्ञान की विभिन्न धाराओं के मध्य कोई कठोर अन्तर-रेखा नहीं खींची जा सकती। ज्ञान की प्रत्येक धारा किसी न किसी रूप में परस्पर आवद्ध रहती है फिर भी वह किसी एक का भंग नहीं होती बल्कि उनकी स्वतन्त्र स्थिति सर्वमान्य रहती है।

व्याख्यात्मक आलोचना और निर्णयात्मक आलोचना में कभी-कभी साम्य प्रतीत होने लगता है किन्तु बात ऐसी नहीं है। यह सही है कि दोनों एक दूसरे की पूरक होती हैं क्योंकि काव्य की जब तक स्पष्ट व्याख्या प्रकाश में नहीं आती तब तक उस पर दिया गया निर्णय पूर्णतया सही नहीं होता और उधर व्याख्यात्मक आलोचना में भी यत्किञ्चित् सिद्धान्तों का आश्रय तो लेना ही पड़ता है। इस रूप में ये आलोचनाएँ एक दूसरे की पूरक तो होती हैं किन्तु एक नहीं होती। प्रसिद्ध आलोचक मोल्टन (Moulton) ने व्याख्यात्मक आलोचना और निर्णयात्मक आलोचना में तीन प्रकार के भेदों का वर्णन किया है :—पहला भेद तो यह है कि निर्णयात्मक आलोचना काव्य को उत्तम, मध्यम, अधम जैसी श्रेणियों में विभाजित करती है जबकि व्याख्यात्मक आलोचना इस प्रकार का कोई ऐसी विभाजन नहीं करती बल्कि वह (काव्य) जैसा है वैसा ही उसे स्पष्ट कर देती है और निर्णय लेने का काम पाठकों पर छोड़ देती है।

दोनों आलोचनाओं में दूसरा भेद यह है कि निर्णयात्मक आलोचना में आलोचक काव्य-शास्त्र के नियमों पर किसी कृति का कट्टरता से मूल्याङ्कन करता है और उन्हें किसी अधिकार से दिया हुआ रूप मानता है। फलतः वह उन नियमों का कट्टरता से पालन करता है जब कि व्याख्यात्मक आलोचना में काव्य-शास्त्रीय नियमों की अनुपालना तो की जाती है किन्तु उसमें अधिकार या कट्टरता जैसी बात नहीं

होती। वह सभी कृतियों या कवियों को नियम की एक साठी से नहीं हाँकती बल्कि कवि या कलाकार के भात्मभाव और उसकी धारणाओं का भी प्रावलन करती है।

दोनों में तीसरा भेद यह है कि निर्णयात्मक आलोचना नियमों को प्रगतिशील बनाती है और व्याख्यात्मक आलोचना उन्हें प्रगतिशील बनाती है।

संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि व्याख्यात्मक आलोचना में प्रभावात्मक आलोचना की व्यक्तिगत अभिवृत्ति का प्रभाव और निर्णयात्मक आलोचना की श्रेणिविभाजन की उपेक्षा रहते हुए उसमें अनुसन्धानपरक दृष्टि, नियमों की प्रगतिशीलता में आस्था तथा पूर्वाग्रह से मुक्त विश्लेषणात्मक प्रैती का प्राधान्य रहता है।

(4) ऐतिहासिक आलोचना :—ऐतिहासिक आलोचना साहित्यकार के साथ न्याय करने के लिए परमावश्यक है क्योंकि साहित्यकार का निर्माण उस युग की परिस्थितियों करती हैं जिनमें वह सांस लेता है। विश्व-साहित्य का इतिहास हम बात का प्रमाण है कि कवियों के व्यक्तित्व का निर्माण उस युग की परिस्थितियों ने किया है। इस युग में अर्थात् आज के इस यान्त्रिक युग में न पैराडाइज लोस्ट लिखा जा सकता है और न इलिमड प्रोडेंसी की रचना ही सम्भव है। इसी प्रकार भारत में आज न तो रामायण का सर्जन हो सकता है और न ही रामचरित मानस या सूरसागर जैसी कृतियों का आविर्भाव ही। ठीक इसी प्रकार यान्त्रिक युग के तनावों से पीड़ित नया कवि या मार्क्स के विचारों से अभिभूत प्रगतिवादी कवि भक्ति की पावन गंगा में अपने आपको निमग्न नहीं कर सकता क्योंकि आज की और भक्तिकाल की परिस्थितियों में एवं तात्कालिक सामाजिक परिवेश में बड़ा भारी अन्तर है। भक्तिकाल में भावना के माध्यम से समस्या के निराकरण का प्रयत्न किया जाता था तो आज के युग में बुद्धि के माध्यम से समस्या का निराकरण किया जाता था। उस समय सहायता के लिए भगवान् को पुकारा जाता था तो आज का व्यक्ति विद्रोह, असहयोग, आन्दोलन का सहारा लेता है। फलतः कवि भी इन धारणाओं को अपनी वाणी का विषय बना कर श्रेष्ठ समाज का मार्ग-दर्शन करता है। जब यह तथ्य स्वीकार कर लिया जाता है तो फिर स्पष्ट हो जाता है—कि हम रामचरितमानस का मूल्यांकन आज के परिप्रेक्ष्य में नहीं कर सकते हैं। वरुण-व्यवस्था को सुदृढ़ बनाने पर जितना बल अर्थ नहीं रह गया है बल्कि आज का प्रत्येक विरोधी है।

उपर्युक्त विवेचन का तात्पर्य यह है कि कवि का व्यक्तित्व अपने युग की परिस्थितियों का प्रतिबिम्ब है। व्यक्तित्व की सम्यक् अभिव्यक्ति

कदापि नहीं है कि कवि का सम्पूर्ण व्यक्तित्व ही तात्कालिक परिस्थितियों का परिणाम होता है। इसके निर्माण में अन्य अनेक तत्त्व भी सक्रिय रहते हैं। उन तत्त्वों के आधार पर भी कवि या कृति का विवेचन किया जाता है। उन विवेचनों को जीवन-चरित मूलक आलोचना और मनोवैज्ञानिक या मनोविश्लेषणात्मक आलोचना के नामों से जाना जाता है। ऐतिहासिक आलोचना के अन्तर्गत आलोचक तात्कालिक सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक, धार्मिक, साहित्यिक आदि समस्त परिस्थितियों का प्रत्यक्ष सूक्ष्म एवं गहराई के साथ अध्ययन करता है और फिर उसी परिप्रेक्ष्य में आलोच्य कृति का विवेचन एवं विश्लेषण प्रस्तुत करता है।

ऐतिहासिक आलोचना में इस बात पर भी प्रकाश डाला जाता है कि कोई कृति किस सीमा तक अपनी परिस्थितियों से प्रभावित है और उस प्रभाव के परिणाम-स्वरूप उसमें भावी समाज या युग के लिए किस सीमा तक प्रेरणा या मार्ग-दर्शन का भाव सन्निहित है। किसी कवि या कृति पर तात्कालिक आर्थिक, राजनैतिक, धार्मिक, साहित्यिक आदि परिस्थितियों में सर्वाधिक प्रभाव कौनसी परिस्थिति का पड़ा है अथवा समन्वित प्रभाव पड़ा है आदि का लेखा-जोखा भी ऐतिहासिक आलोचना में किया जाता है। रामचरितमानस पर धार्मिक, राजनैतिक एवं साहित्यिक परिस्थितियों का समन्वित प्रभाव है तो मूरमागर पर केवल धार्मिक परिस्थितियों का ही प्रभाव है। उधर विहारीदेव, भूपाल, घनानन्द आदि कवियों के व्यक्तित्व पर तात्कालिक परिस्थितियों का प्रभाव तो है किन्तु प्रधानता भिन्न-भिन्न परिस्थितियों की है।

ऐतिहासिक आलोचना में कुछ कमियाँ या चुटियाँ भी दृष्टिगत होती हैं। एक तो यह कि आलोचक इतिहास के कालान्तर में इतना खो जाता है कि कवि या साहित्यकार का व्यक्तित्व तो पूर्णतः उपेक्षित हो ही जाता है किन्तु साथ ही आलोच्य कृति भी गौण हो जाती है क्योंकि परिस्थितियों एवं परिप्रेक्ष्य का गम्भीर विवेचन एवं विश्लेषण ही आलोचक का प्रमुख उद्देश्य बन बैठता है। दूसरे, आलोचक यह स्पष्ट करने से भी घुँक जाता है कि कवि ने तत्कालीन समाज को कहीं तक प्रभावित किया है क्योंकि वह तो कृति पर परिस्थितियों की छाप भर देखने में व्यस्त रहता है।

(5) प्रभाववादी आलोचना—यतिपय विद्वान् इसी आलोचना को आत्म-प्रधान आलोचना भी कहते हैं। प्रो० गुलाबराय के अनुसार गणनाक्रम में आत्मप्रधान या प्रभाववादी आलोचना का ही प्रथम स्थान आता है। सर्वप्रथम हम कृति से प्रभावित होते हैं और अपने प्रभाव को अपने शब्दों में व्यक्त कर देते हैं। शेष अन्य प्रकार की आलोचनाओं का विकास धीरे-धीरे परिस्थितिजन्य रूप में हुआ है। आत्म-प्रधान आलोचना में आलोचक की रुचि ही प्रधान होती है। किसी कृति को पढ़ने या सुनने के पश्चात् आलोचक पर जो प्रभाव पड़ा और उसके अन्तःकरण में जो

प्रतिक्रियाएँ हुईं उनकी कलात्मक अभिव्यक्ति ही प्रभाववादी आलोचक का प्रमुख ध्येय होता है। इस प्रकार की आलोचना में सिद्धान्तों को घुसा-वता दी जाती है तथा सम्बद्ध ज्ञान की अन्य धाराएँ अपना महत्त्व खो बैठती हैं। अनेक बार तो ऐसा होता है कि स्वयं कृति ही तिरोहित हो जाती है और आलोचक की अभिरुचि ही सर्वोपरि हो जाती है। हिन्दी साहित्य में शान्तिप्रिय द्विवेदी प्रमुख प्रभाववादी आलोचक कहे जाते हैं। इस प्रकार की आलोचना के पक्षधरों का कथन है कि काव्य का महत्त्व इस बात में निहित है कि वह किसी सहृदय सामाजिक को कैसी लगी— अच्छी या बुरी। कृति की सफलता या असफलता का प्रमाण वे अपने अन्तःकरण को मानते हैं। इसके अतिरिक्त वे किन्हीं भी प्रकार के सिद्धान्तों आदि में विश्वास नहीं रखते और न ही स्वअन्तःकरण से अधिक किसी अन्य कसौटी की प्रबलता में विश्वास रखते।

उपरिपरिचित आलोचना का सबसे बड़ा दोष यह है कि इसमें व्यक्ति विशेष की अभिरुचि का प्रामुख्य रहने के कारण पक्षपात की प्रबल सम्भावना बनी रहती है। दूसरी ओर आलोचक की अवस्था (वय) का भी प्रभाव इस प्रकार की आलोचना पर पड़े बिना नहीं रहता क्योंकि उसकी रुचियों पर यौवन और वार्धक्य का आच्छादन पड़ता एवं हटता रहता है। यौवन में ऐतिहासिक की कविता अधिक आकर्षण करेगी तो बुढ़ापे में इस प्रकार की कविताओं के प्रति अरुचि या विरति का होना स्वाभाविक होगा। तीसरे, रुचियों पर संस्कार और वातावरण का प्रभाव भी पड़े बिना नहीं रह सकता। फलतः आलोचक की रुचि वय, संस्कार और वातावरण से आच्छादित रहने के कारण उसकी प्रतिक्रियाएँ कहाँ तक कृति के साथ न्याय कर पाएँगी, यह केवल चिन्ता का ही विषय है।

सैद्धान्तिक आलोचना में अथवा व्याख्यात्मक आलोचना में नियमों की लगभग निश्चितता रहने के कारण इस प्रकार की आलोचनाओं में जहाँ प्रायः 'एकरूपता' रहनी है वहाँ पर प्रभाववादी आलोचना में विभिन्न आलोचकों की व्यक्तिगत अभिरुचियाँ भिन्न-भिन्न होने के कारण उनकी प्रतिक्रियाएँ भी भिन्न-भिन्न होंगी। दूसरे, परम्परागत सिद्धान्तों के प्रति भुकाव न होने की स्थिति में आलोचना में अनौचित्य के प्रवेश की भी सम्भावना बनी रहती है फिर भी यह कहा जा सकता है कि इस प्रकार की आलोचना पद्धति स्वाभाविक एवं हृदय अथवा भावों की प्रमुखता रहने के कारण सम्माननीय है। अतः इसकी स्वतन्त्र सत्ता में इन्कार नहीं किया जा सकता।

(6) सुसंस्कारक आलोचना—यह भी आलोचना का एक प्रकार है। इसमें दो या दो से अधिक कवियों या कृतियों को समान धरातल पर रख कर उनके काव्य-सौन्दर्य का विवेचन या विश्लेषण किया जाता है तथा उनके साम्य-वैषम्य को स्पष्ट किया जाता है। आगस्त भाषा के आचार्य प्रो० मॅन्टेंग्वरी इस प्रकार की आलोचना के

प्रबल समर्थक हैं। आपका कथन है कि कवियों का तुलनात्मक अध्ययन ही उनकी सर्वोच्च आलोचना है।¹ हिन्दी साहित्य में मिथवन्धुषो ने तुलनात्मक आलोचना की आधारशिला रखी थी किन्तु इस में आलोचना पूर्वाग्रह से ग्रस्त होने के कारण तत्कालीन आलोचना ने एक भद्दा एवं असंगत रूप धारण कर लिया था क्योंकि उनका लक्ष्य येन-येन प्रकारेण किसी कवि विशेष या कृति विशेष को उच्च या निम्न सिद्ध करना था। फलतः ये तुलनात्मक आलोचना के क्षेत्र को पार कर कभी निर्णयात्मक आलोचना के क्षेत्र या प्रभाववादी आलोचना के क्षेत्र में घुस गये थे। इसके पश्चात् तुलनात्मक आलोचना का सही स्वरूप आचार्य शुक्ल की आलोचना में कुछ निखार के साथ उभर कर आया है।

कतिपय विद्वान् तुलनात्मक आलोचना को एक स्वतन्त्र वर्ग में रखने से इन्कार करते हैं। उनके अनुसार तुलनात्मक आलोचना को व्याख्यात्मक या निर्णयात्मक आलोचना के घंग के रूप में ही देना जाना चाहिए किन्तु यह उचित नहीं है। तुलनात्मक आलोचना भी आलोचना का एक महत्त्वपूर्ण भेद है। इसके माध्यम से पाठक को दो या दो से अधिक कवियों के काव्य-मौन्दर्य का एक साथ आस्वादन ही नहीं कराया जाता बल्कि एक दूसरे पर पड़े प्रभावों का ज्ञान भी पाठक को कराया जाता है। जब यही तुलना भिन्न-भिन्न भाषाओं के कवियों की की जाती है तब पाठक का अपनी भाषा की काव्य-मीमा और दूसरी भाषा की काव्य-प्रवृत्तियों से परिचय होता है जो अत्यन्त आनन्द-दायक होता है। तुलसी और मिरटन, गीली और पण्ट, टी. एस. इलियट और अजय के तुलनात्मक अध्ययन अत्यन्त प्रेरक एवं आनन्ददाता रहे हैं। आचार्य शुक्ल द्वारा सूर, तुलसी केशव बिहारी, आदि पर की गयी तुलनात्मक टिप्पणियाँ भी स्तुत्य हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि तुलनात्मक आलोचना-आलोचना साहित्य को एक नया आयाम प्रदान करती है। इस आलोचना के आधार-भूत विन्दुओं में सैद्धान्तिक और व्याख्यात्मक आलोचना की सरलता से परिगणित किया जा सकता है।

(7) मनोवैज्ञानिक आलोचना—कतिपय विद्वान् मनोवैज्ञानिक आलोचना को मनोविश्लेषणात्मक आलोचना कहना अधिक युक्ति संगत मानते हैं। यों तो प्राचीन भारत में उद्गमित एवं मध्यकाल में फलवित पुष्पित रस सिद्धान्त का आधार भी मनोविज्ञान ही है किन्तु आजकल हम जिस मनोविज्ञान की बात करते हैं वह फ्रायड, एडलर और युंग की देन है। इन विद्वानों द्वारा की गयी मन की वैज्ञानिक व्याख्या ही आज की हमारी मनोवैज्ञानिक आलोचना का आधार है। फ्रायड का अभिमत है कि 'साहित्य अतृप्त वासनाओं की तृप्ति का साधन है। यह वाक्य एक ऐसा वाक्य है जिसने साहित्य में मनोवैज्ञानिक या मनोविश्लेषणात्मक आलोचना को जन्म दिया। अतः स्पष्ट है कि मनोवैज्ञानिक आलोचना में प्रविष्ट होने से पूर्व आलोचक को मनोविज्ञान के प्रमुख ग्रन्थों का अध्ययन एवं

1. Comparative mode of criticism is the highest mode of Judgement.

इसके साथ ही मनोविज्ञानवेत्ताओं ने मनुष्य में तीन मूलभूत जन्मजात प्रवृत्तियों की स्थिति को स्वीकार किया है वैसे तो आज यह संख्या चौदह तक पहुँच चुकी है—यथा : (1) दमित वासना की अभिव्यक्ति (2) हीन ग्रन्थियों से विमुक्ति की इच्छा और (3) जीवित रहने की महती आकांक्षा । मनोवैज्ञानिक आलोचक अपनी मान्यताओं के अनुसार इन्हीं मूल प्रवृत्तियों के परिप्रेक्ष्य में आलोच्य कृति का विवेचन करता है । संक्षेप में हम कह सकते हैं मनोवैज्ञानिक आलोचना में आलोचक कवि के वैयक्तिक स्वभाव, उनकी आन्तरिक एवं निजी अनुभूतियों में उसकी कृति के मूल भाव को खोजने का प्रयास करता है ।

लगे हाथों यह स्पष्ट कर देना भी अप्रासंगिक न होगा कि जीवन चरित मूलक आलोचना और मनोवैज्ञानिक आलोचना में क्या अन्तर है ? दोनों ही प्रकार की आलोचनाओं में कवि के व्यक्तित्व पर बल दिया जाता है किन्तु जीवन-चरित मूलक आलोचना में जहाँ कवि के जीवन से सम्बद्ध बाह्य घटनाओं, पारिवारिक परिवेश एवं सगे सम्बन्धियों के वातावरण के अध्ययन को लेखनी का विषय बनाया जाता है वहाँ मनोवैज्ञानिक आलोचना में कवि के मन स्तरों का अन्वेषण कर उसके मन की व्याख्या प्रस्तुत की जाती है । दूसरे, जीवन-चरित मूलक आलोचना में कवि के जीवन के माध्यम से कृति तक पहुँचने का प्रयास किया जाता है । वहाँ मनोवैज्ञानिक आलोचना में कृति के माध्यम से कवि के अन्तस्तल तक पहुँचने का प्रयत्न निहित रहता है ।

(8) जीव-चरित मूलक आलोचना — जैसा कि आलोचना के नामकरण से ही स्पष्ट है, इस प्रकार की आलोचना पद्धति में कवि के जीवन-चरित्र को विशेष महत्त्व दिया जाता है । कुछ विद्वानों का अभिमत है कि किसी भी कृति के पूर्ण ज्ञान के लिए कृति कार के जीवन की प्रमुख घटनाओं-मुख्यतः कवि के जीवन को जिन घटनाओं ने अत्यधिक प्रभावित किया है, की जानकारी परमावश्यक है । यहाँ पर ऐतिहासिक आलोचना और जीवनचरित मूलक आलोचना के अन्तर को समझ लेना आवश्यक है । ऐतिहासिक आलोचना में तात्कालिक सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक आदि परिस्थितियों की जानकारी पर अधिक बल दिया जाता है जो अपने युग के समस्त समाज को येन-केन प्रकारेण प्रभावित करती हैं जब कि जीवनचरित मूलक आलोचना में कवि के व्यक्तिगत जीवन से सम्बद्ध घटनाओं को महत्त्वपूर्ण स्थान दिया जाता है ।

फ्रांस के प्रसिद्ध विद्वान् 'सैन्ट व्यस' जीवनचरित मूलक आलोचना के प्रबल समर्थक हैं । आपके अनुसार जिस प्रकार फल को जानने के लिए पेड़ को जानना आवश्यक है उसी प्रकार किसी कृति को सम्मत् जानकारी प्राप्त करने के लिए कृति-कार के जीवन की जानकारी प्राप्त करना भी आवश्यक है । इस प्रकार हम कह सकते हैं कि 'सैन्ट व्यस' के लिए साहित्य की तुलना में साहित्यकार का जीवन अधिक महत्त्वपूर्ण है क्योंकि आप यह मान कर चलते हैं कि साहित्यकार के जीवन की

मनन कर लेना चाहिए और मन के विभिन्न स्तरों एवं उनकी गहराइयों को भली प्रकार समझ लेना चाहिए।

मनोवैज्ञानिक आलोचना के अन्तर्गत आलोचक कवि के व्यक्तित्व एवं उसके मनः स्तरों का अन्वेषण करता है। एक प्रकार से यह आलोचना पद्धति प्रभावात्मक आलोचना का विपरीत बिन्दु है। प्रभावात्मक आलोचना में आलोचक कृति के अध्ययन और मनन के पश्चात् उस के (आलोचक के) मन पर पड़े प्रभावों को व्यक्त करता है तो मनोवैज्ञानिक आलोचना में आलोचक कवि के मानसिक स्तरों विशेष कर उसके उपचेतन मन का सूक्ष्म एवं गम्भीर अध्ययन कर उसके प्रभावों का कृति में अन्वेषण करता है। मनोवैज्ञानिक आलोचक की यह धारणा है कि कवि ने अपने काव्य में जो कुछ व्यक्त किया है उसे कवि या तो अपने जीवन में भोग चुका है अथवा यह उसकी दमित भावनाओं का परिणाम है। फलतः मनोवैज्ञानिक आलोचक इन दो आधारों पर ही किसी कृति का विवेचन, विश्लेषण अथवा मूल्यांकन करता है।

इस प्रकार की आलोचना में आलोचक के ममक्ष दो बिन्दु रहते हैं—

(1) कवि का व्यक्तित्व और (2) कवि द्वारा निर्मित पात्र। जहाँ तक कवि के व्यक्तित्व का प्रश्न है, आलोचक कवि की अन्तर्ग्रन्थियों के आधार पर ही काव्य का विश्लेषण करता है। दूसरे, आलोचक कृति के आधार पर कवि के अन्तर्चेतन जगत् में प्रवेश कर कवि के व्यक्तित्व को समझने का प्रयास करता है और कवि या कथाकार द्वारा जिन पात्रों की सृष्टि की गयी है उनके क्रियाकलापों या क्रिया प्रतिक्रियाओं द्वारा कवि के व्यक्तित्व का एक बिम्ब प्रस्तुत करता है। इसके साथ ही वह (आलोचक) उन पात्रों की गति-विधियों का भी मनोविज्ञान के सिद्धान्तों के आधार पर आकलन एवं विश्लेषण करता है। किसी पात्र की कोई क्रिया या उसका चारित्रिक विकास मनोविज्ञान के मान्य सिद्धान्तों के आधार पर हुआ है अथवा कवि केवल अपनी इच्छानुसार ही उनका संचालन कर रहा है। इस प्रकार की आलोचना में आलोचक तात्कालिक परिस्थितियों का भी पृष्ठभूमि के रूप में आश्रय ग्रहण करता है।

उपयुक्त आलोचना में उपचेतन मन को समझने का अधिक प्रयास किया जाता है क्योंकि मनोविज्ञान के अनुसार जब हम अपनी किन्हीं इच्छाओं की सम्पूर्ति में असफल रह जाते हैं अथवा अहम् के द्वारा उन्हें दबा दिया जाता है तो वे उपचेतन मन में आश्रय ग्रहण कर लेती हैं और कुछ समय पश्चात् विभिन्न कुण्ठाओं का रूप धारण कर लेती हैं। अक्सर पा कर यही दमित वासनाएँ-इच्छाएँ स्वप्न, साहित्य या अन्य ललित कलाओं के रूप में प्रस्फुटित होती हैं। ऐसा न होने पर व्यक्ति या तो कुण्ठाग्रस्त हो जाता है या फिर विक्षिप्त। मनोवैज्ञानिक आलोचक इसी उपचेतन मन में निवसित वासनाओं की जानकारी प्राप्त कर किसी कवि के व्यक्तित्व का विश्लेषण कर उसके आधार पर उस की कृति का मूल्यांकन करता है या फिर उनमें अभिव्यक्त भावों के परिप्रेक्ष्य में कवि के मानसिक स्वरूप को स्पष्ट करता है।

इसके साथ ही मनोविज्ञानवेत्ताओं ने मनुष्य में तीन मूलभूत जन्मजात प्रवृत्तियों की स्थिति को स्वीकार किया है वैसे तो आज यह सच्चा चौदह तक पहुँच चुकी है—यथा : (1) दमित कामना की अभिव्यक्ति (2) हीन ग्रन्थियों से विमुक्ति की इच्छा और (3) जीवित रहने की महती आकांक्षा। मनोवैज्ञानिक आलोचक अपनी मान्यताओं के अनुसार इन्हीं मूल प्रवृत्तियों के परिप्रेक्ष्य में आलोच्य कृति का विवेचन करता है। संक्षेप में हम कह सकते हैं मनोवैज्ञानिक आलोचना में आलोचक कवि के वैयक्तिक स्वभाव, उसकी आन्तरिक एवं निजी अनुभूतियों से उसकी कृति के मूल भाव को खोजने का प्रयास करता है।

तब हाथों यह स्पष्ट कर देना भी अप्राप्तमय न होगा कि जीवन-चरित मूलक आलोचना और मनोवैज्ञानिक आलोचना में क्या अन्तर है? दोनों ही प्रकार की आलोचनाओं में कवि के व्यक्तित्व पर बल दिया जाता है किन्तु जीवन-चरित मूलक आलोचना में जहाँ कवि के जीवन से सम्बद्ध बाह्य घटनाओं, पारिवारिक परिवेश एवं सगे सम्बन्धियों के घातावरण के अध्ययन को लेखनी का विषय बनाया जाता है वहाँ मनोवैज्ञानिक आलोचना में कवि के मन-स्तरों का अन्वेषण कर उसके मन की व्याख्या प्रस्तुत की जाती है। दूसरे, जीवन-चरित मूलक आलोचना में कवि के जीवन के माध्यम से कृति तक पहुँचने का प्रयास किया जाता है। वहाँ मनोवैज्ञानिक आलोचना में कृति के माध्यम से कवि के अन्तःस्थल तक पहुँचने का प्रयत्न निहित रहता है।

(8) जीव-चरित मूलक आलोचना — जैसा कि आलोचना के नामकरण से ही स्पष्ट है, इस प्रकार की आलोचना पद्धति में कवि के जीवन-चरित्र को विशेष महत्व दिया जाता है। कुछ विद्वानों का अभिमत है कि किसी भी कृति के पूर्ण ज्ञान के लिए कृति-कार के जीवन की प्रमुख घटनाओं-मुद्दयत, कवि के जीवन को जिन घटनाओं ने अत्यधिक प्रभावित किया है, की जानकारी परमावश्यक है। यहाँ पर ऐतिहासिक आलोचना और जीवनचरित मूलक आलोचना के अन्तर को समझ लेना आवश्यक है। ऐतिहासिक आलोचना में तात्कालिक सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक आदि परिस्थितियों की जानकारी पर अधिक बल दिया जाता है जो अपने युग के समस्त समाज को येन-केन प्रकारेण प्रभावित करती हैं जब कि जीवनचरित मूलक आलोचना में कवि के व्यक्तियुक्त जीवन से सम्बद्ध घटनाओं को महत्वपूर्ण स्थान दिया जाता है।

फ्रांस के प्रसिद्ध विद्वान् 'सैन्ट व्यस' जीवनचरित मूलक आलोचना के प्रबल समर्थक हैं। आपके अनुसार जिस प्रकार फल को जानने के लिए पेड़ को जानना आवश्यक है उसी प्रकार किसी कृति की सम्यक् जानकारी प्राप्त करने के लिए कृति-कार के जीवन की जानकारी प्राप्त करना भी आवश्यक है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि 'सैन्ट व्यस' के लिए साहित्य की तुलना में साहित्यकार का जीवन अधिक महत्वपूर्ण है क्योंकि आप यह मान कर चलते हैं कि साहित्यकार के जीवन की

हारी के प्रकाश में ही उसके साहित्य का सही और उचित मूल्याङ्कन किया जा सकता है। इसलिए आलोचक के लिए आवश्यक है कि वह साहित्यकार के जीवन को अपने अनुसन्धान का विषय बनाए। आलोचक को चाहिए कि वह निष्पक्ष भाव से अर्थात् अपने 'स्व' का परित्याग कर कृतिकार के माथ अपना तादात्म्य स्थापित करे। कवि के जन्म से लेकर कृति के प्रकाशन में आने तक के जीवन की समस्त घटनाओं का सकलन करना आलोचक का कर्तव्य है। कवि का पारिवारिक वातावरण, स्वयं कवि एवं उनके परिवारजनों की शिक्षा-दीक्षा, कवि के गुरुजनों भाई-बहिनो, मित्र-मण्डली के सदस्यो आदि की विचार-सरणी, उनके रहन-सहन का तरीका आदि सभी का आलोचक को संकलन कर लेना चाहिए। यहाँ तक कि कवि के विवाह आदि की सफलता असफलता, माता-पिता से प्राप्त प्रेम, विरक्ति उसकी प्रेम-लोलाग्रो आदि का लेखा-जोखा भी आलोचक को करलेना चाहिए। इन सब के माध्यम से ही कवि की जीवन-मीला का संचालन होता है। जीवन-चरित मूलक आलोचको का अभिमत है कि कवि के जीवन का स्वरूप ही कला और साहित्य में मूर्त रूप ग्रहण करता है। इनके अनुसार यदि कोई आलोचक कवि के जीवन से पूर्णतया परिचित नहीं है वह उसकी कृति के सही आख्यान या मूल्याङ्कन में सफल नहीं हो सकता।

उपर्युक्त आलोचना पद्धति को लेकर आलोचकों में काफी विवाद रहा है। कतिपय विद्वानों के अनुसार यह पद्धति कोई मौलिक पद्धति नहीं है बल्कि यह ऐतिहासिक आलोचना का ही एक प्रकार है किन्तु यह उचित नहीं है। दोनों पद्धतियों के अन्तर को हम प्रारम्भ में ही स्पष्ट कर चुके हैं। दूसरे कुछ विद्वान् इसे मनोवैज्ञानिक आलोचना के अन्तर्गत ही परिगणित करना चाहते हैं। यह भी उचित नहीं कहा जा सकता। इन दोनों आलोचना-पद्धतियों के अन्तर को हम मनोवैज्ञानिक आलोचना शीर्षक के अन्तर्गत प्रदर्शित कर चुके हैं। अतः स्पष्ट है कि जीवन-चरित मूलक आलोचना एक स्वतन्त्र आलोचना पद्धति है जो समय के क्रम में स्वतन्त्र रूप में विकसित हुई है। गंगाप्रसाद पाण्डेय, अमृतराय, प्रतापनारायण टण्डन प्रभृति विद्वान् इस आलोचना पद्धति के पोषक हैं।

इस आलोचना पद्धति में विद्वानों ने अनेक दोषों का निदर्शन किया है। सर्व प्रथम आरोप तो यह है कि समकालीन कवि के जीवनवृत्त की जानकारी तो प्राप्त की जा सकती है किन्तु प्राचीन कवियों के जीवन-वृत्त का ज्ञान लगभग असम्भव रहता है। इस प्रकार क्या उन कवियों की कृति का सही मूल्याङ्कन नहीं हो पाएगा? सैण्ट व्यू का उत्तर है—हाँ! किन्तु यह सही नहीं है। गोस्वामी तुलसीदास, सूरदास जायसी, बिहारी, देव, केशव आदि कवियों की रचनाओं का सांगोपांग विवेचन हिन्दी साहित्यमें विद्यमान है। दूसरा आरोप यह है कि जीवन में अनेक घटनाएँ घटती रहती किन्तु उन सभी में समान प्रतिक्रियाएँ जन्म से आवश्यक नहीं हैं। फिर साहित्य

तो प्रतिक्रियाओं का परिणाम होता है न कि घटनाओं का। घटना तो एक स्थूल तत्त्व है जिसे बाहर से देखा जा सकता है। इसके विपरीत प्रतिक्रिया एक मानसी तत्त्व है जिसे बाहर से नहीं देखा जा सकता। फलतः जीवन की घटनाएं किसी कृति के सही मूल्यांकन में कोई महत्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह नहीं करती यह आरोप कुछ सीमा तक ही सही है क्योंकि साहित्य एक जटिल एवं अनेक तत्त्व संकलित विधा होती है। आलोचना की कोई भी पद्धति केवल अपने आप में पूर्ण नहीं होती। सभी पद्धतियों के यथावश्यक सहयोग से कोई एक पद्धति की प्रधानता में साहित्य के तत्सम्बद्ध स्वरूप को प्रकाशित किया जाता है। इसलिए आवश्यक है कि पाठक को कृति की सम्यक् जानकारी के लिए उन सभी ग्रन्थों का अध्ययन करना चाहिए जिन में आलोचकों ने अपनी-अपनी पद्धति के अनुसार उस कृति की आलोचना की है तभी आलोच्य कृति के सम्बन्ध में किसी एक सही निष्कर्ष पर पहुँचा जा सकता है।

अन्त में कहा जा सकता है इस प्रकार की आलोचना पद्धति में जीवन-चरित एक ऐसे घट-वृक्ष का रूप धारण कर लेता है जिसकी विविध शाखाएँ कृतिकार की गौर अनायास सकेत करती रहती है फिर भी इसके पश्चात् कृति में काफी कुछ बचा रह जाता है जिनका ज्ञान हमें आलोचना की अन्य विभिन्न पद्धतियों से होता है।

(9) मानसवादी आलोचना—इसी आलोचना को कुछ विद्वान् प्रगतिवादी आलोचना नाम से भी अभिहित करते हैं। धातुनिक युग में तीन विद्वानों का नाम विशेष भाव के साथ लिया जाता है—(1) डार्विन, (2) फ्रायड और (3) मार्क्स। इन विद्वानों के चिन्तन और मनन ने युगान्तर की स्थापना की है। प्रथम विद्वान् ने विकासवाद, दूसरे ने मनोविज्ञान और तीसरे ने समाजवाद या साम्यवाद की स्थापना की। तीनों ने ही अपने मत-स्थापन में प्रसंगबद्ध साहित्य सम्बन्धी विचार भी प्रकट किये हैं। फलतः इन विद्वानों के विचारों ने साहित्य एवं कला को काफी सीमा तक प्रभावित किया है। मानस के सिद्धान्तों के अनुसार साहित्य की जो आलोचना की जाती है उसे मानसवादी आलोचना कहा जाता है।

मार्क्सवादी विचारधारा का संक्षिप्त निष्कर्ष यह है कि समस्त सामाजिक सम्बन्धों अथवा क्रिया-प्रतिक्रियाओं के मूल में अर्थ-व्यवस्था की ही स्थिति रहती है अर्थात् समस्त सामाजिक समस्याओं का मूल कारण उस समाज की अर्थ-व्यवस्था में निहित रहता है। वस्तु जगत् परिवर्तनशील है। फलतः इस परिवर्तनशीलता के साथ-साथ अर्थ-व्यवस्था भी परिवर्तित होती रहती है। साहित्य के उद्गम का भी मूलकारण यह परिवर्तित अर्थ-व्यवस्था ही होती है अथवा यों भी कह सकते हैं कि मानस साहित्य या कला को परिवर्तित अर्थ-व्यवस्था का परिणाम मानता है और साहित्य में उसी की अभिव्यक्ति भी देखना चाहता है। फलतः मानसवादी आलोचक प्रत्येक प्रकार के साहित्य में इसी व्यवस्था की खोज करता है। इनकी दृष्टि में जिस

साहित्य में इस प्रकार की व्यवस्था की अभिव्यक्ति है वही उन्वकोटि का साहित्य होता है। दूसरी बात जिसे मार्क्सवादी आलोचक साहित्य से आशा करता है वह यह है कि आलोच्य साहित्य में सामाजिक यथार्थ के चित्रण के साथ-साथ साहित्यकार इस समाजवादी आदर्श को किस सीमा तक जन-मन तक पहुँचाने में सफल हुआ है अथवा जन-मन को समाजवादी आदर्श के प्रति प्रेरित कर सका है।

मार्क्स का दूसरा मूलभूत सिद्धान्त है द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद। इस सिद्धान्त का तात्पर्य है कि सामाजिक विकास का मूल संघर्ष में निहित है अर्थात् यह समस्त विश्व द्वन्द्वमय है। इस द्वन्द्व की तीन अवस्थाएँ हैं—(1) सामान्यावस्था (थीसिस) (2) प्रत्यवस्था (एन्टी थीसिस) (3) समन्वयावस्था (सिन्थीसिस) विश्व के प्रारम्भ में सामान्यावस्था रहती है। जब जीवन आगे बढ़ने लगता है तो सामान्यावस्था के विरोध में प्रत्यवस्था का आविर्भाव होता है और इस प्रकार दोनों अवस्थाओं का संघर्ष प्रारम्भ हो जाता है। यह संघर्ष चलता रहता है फिर इसके पश्चात् समन्वयावस्था का आविर्भाव होता है और इसका (संघर्ष का) शमन हो जाता है। प्रकृति या भौतिक जगत् यही पर समाप्त नहीं जाता बल्कि वह इस प्रक्रिया को पुनः दोहराने लगता है और इस प्रकार यह प्रक्रिया चलती रहती है।

उपर्युक्त दार्शनिक तथ्य को साकार जगत् में इस प्रकार देखा जा सकता है। प्रारम्भ में मनुष्य समान स्तर पर समान सुविधाओं का उपभोग करता था। सुविधा प्राप्ति में वस्तुओं के आदान-प्रदान की प्रमुखता थी किन्तु मुद्रा के आविष्कार ने सुविधाओं के क्रय को एकाकी बना दिया क्योंकि जिस के पास जितनी अधिक मुद्राएँ थी वह उतनी ही अधिक सुविधाओं का क्रय करने में सक्षम होता चला गया। परिणामतः मनुष्यों में धन-संग्रह की प्रवृत्ति ने जोर पकड़ लिया। फलतः अमीर और गरीब के दो वर्ग बन गये। उधर राज्यतन्त्र के उदय के साथ शासक और शासित, अधिकारी और अधिकृत जैसे वर्ग प्रकाश में आये। संक्षेप में हम कह सकते हैं कि मानव समुदाय मुख्यतः दो वर्गों—शोषक एवं शोषित—में विभाजित हो गया। यही से वर्ग संघर्ष अर्थात् समानावस्था और प्रत्यवस्था का संघर्ष प्रारम्भ हो जाता है। इस वर्ग संघर्ष का शमन ही समन्वयावस्था कहलाती है। मार्क्स इस अवस्था के आगमन के लिए लालायित है।

उपर्युक्त विवेचन के परिप्रेक्ष्य में ही मार्क्सवादी अथवा प्रगतिवादी आलोचना का देखा जा सकता है। मार्क्सवादी आलोचक इसी परिवर्तित अर्थव्यवस्था और द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद के वर्ग संघर्ष के परिप्रेक्ष्य में ही साहित्यानुशीलन करता है। वस्तुतः उसकी दृष्टि समाज के आर्थिक वैषम्य पर केन्द्रित रहती है। वह आलोच्य कृति में शोषकों के प्रति सहानुभूति और शोषितों के प्रति भर्त्सना की अभिव्यक्ति देखना चाहता है। इस प्रकार की आलोचना में वही कृति श्रेष्ठ होती है जिसमें श्रमिकों के उत्साह, परिश्रम उत्साह और उनके प्रति सामाजिक व्यवहार के साथ-साथ पूँजीवादी अर्थ-व्यवस्था का सशक्त विरोध निहित रहता है।

माक्सवादी आलोचना की कुछ सीमाएं हैं। फलतः यह आलोचना विश्व-साहित्य में अधिक लोक प्रिय नहीं हो पायी। इस का सब से पहला दोष यह है कि इस प्रकार का आलोचक पूर्वाग्रह से ग्रस्त रहता है क्योंकि प्रत्येक माक्सवादी आलोचक साहित्य में केवल समाजवादी दृष्टिकोण को ही देखना चाहता है। फलतः वह केवल प्रगतिशीलता को ही साहित्य की मात्र कसौटी मानता है तथा नैतिक आदर्शों, अध्यात्म दर्शन की उपेक्षा करता है। माक्सवादी आलोचना का दूसरा दोष यह है कि वह काव्य में आत्माभिव्यक्ति के सिद्धान्त को स्वीकार नहीं करता। इस प्रसंग में यह बताना असंगत नहीं होगा कि स्वयं मार्क्स, एंगल्स तथा लेनिन ने काव्य में आत्माभिव्यक्ति को प्रस्वीकार नहीं किया तथा इन चिन्तकों की दृष्टि में साम्यवादी सिद्धान्तों की अप्रत्यक्ष अभिव्यक्ति को ही उचित स्थान दिया है। आत्माभिव्यक्ति के सिद्धान्त की प्रस्वीकृति स्टालिन के समय से प्रारम्भ हुई और काव्य में साम्यवादी सिद्धान्तों की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति पर बल दिया जाने लगा। यही वह समय था जब प्रगतिवादी आलोचना का क्षेत्र सीमित एवं संकुचित हो गया। हिन्दी में शिवदान सिंह, चौहान, डॉ० रामविलास भार्गव, प्रकाश चन्द्र गुप्त आदि प्रगतिवादी आलोचक माने जाते हैं।

(10) अस्तित्ववादी आलोचना—अस्तित्ववाद पश्चात्य दार्शनिकों की नैराश्रय प्रवृत्ति का परिणाम है जो आगे चल कर कतिपय साहित्यकारों ने इसका साहित्य में प्रयोग कर उसकी पुष्टि या सिद्धि का प्रयास किया। आज के युग की यह विशेषता है कि जो तथ्य अस्पष्ट एवं अपूर्ण होता है उसके सम्बन्ध में बात-चीत करना एक फैशन का द्योतक हो जाता है। यही स्थिति अस्तित्ववाद की भी रही। इस विचार-धारा को जीवन और साहित्य में कम छाता गया और इस पर बात-चीत ही अधिक की गयी। जब साहित्य में इस विचारधारा के प्रयोग प्रारम्भ हुए तब उस दृष्टि से समकालीन ग्रन्थों की आलोचना भी की जाने लगी। फलतः अस्तित्ववाद को आधार बना कर साहित्यिक-ग्रन्थों की जो आलोचना की जाती है उसे अस्तित्ववादी आलोचना कहा जाता है।

अस्तित्ववाद से अभि प्रायः—अस्तित्ववाद से सात्पर्य मुख्यतः मानव के अस्तित्व की स्थापना से है। यो तो अस्तित्ववाद का प्रादुर्भाव ईसाई धर्म प्रचारकों के चिन्तन में द्वितीय विश्वयुद्ध के पूर्व ही हो चुका था जिसमें मानव का अन्तिम लक्ष्य ईश्वर को माना गया था। इसमें काष्ठ हिमेत आदि से यह भिन्नता थी कि वे ईश्वर को मानव का अन्तिम लक्ष्य तो मानते हैं कि मानव को पराधीन, अपूर्ण आदि कह कर उसकी स्वतन्त्र सत्ता को स्वीकार नहीं करते जबकि अस्तित्ववादी धार्मिक दार्शनिक ईश्वर की सत्ता में विश्वास रखते हुए भी मानव की स्वतन्त्र सत्ता या अस्तित्व को भी स्वीकारते हैं। द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् फ्रांस में 'जॉन् पास सार्त्र' के चिन्तन और मनन ने अस्तित्ववाद को एक नवीन दिशा प्रदान की। अस्तित्ववाद के इस स्वरूप ने ईश्वर की सत्ता को पूर्णतः नकार दिया और 'मानव स्वयं अपना विधाता

है' के विचार को प्रमुखता प्रदान की। इसी विचारधारा ने आगे चल कर कला और साहित्य में अपना स्थान बनाया। स्वयं 'सात्र' ने अपने नाटकों और उपन्यासों में इस विचारधारा को साकार रूप प्रदान किया।

सात्र के अनुसार यह गलत है कि सार अस्तित्व का पूर्ववर्ती है बल्कि सत्य यह है कि 'अस्तित्व सार का पूर्ववर्ती है।' कहने का तात्पर्य यह है कि मनुष्य का निर्माण पहले से ही कुछ सोच-समझ कर नहीं किया गया है बल्कि मनुष्य स्वतः ही अस्तित्व में आता है और फिर उसे क्या करना है या क्या करना चाहिए अर्थात् सुकर्म प्रकाश में आते हैं। संक्षेप में यों कह सकते हैं कि मनुष्य अपने आप को जो बनाता है, वह वही है, उसके अतिरिक्त वह कुछ नहीं है। यह इस सिद्धान्त का प्रथम सोपान है।

अस्तित्ववाद का दूसरा सोपान है कि मानव स्वयं अपने प्रति उत्तरदायी है। वह अपूर्ण है किन्तु पूर्ण बन सकता है। मानव की वर्तमान के प्रति जो रुचि-स्वतन्त्रता है वही उसकी भविष्य निर्मात्री शक्ति है। इस प्रकार वह स्वयं अपना भविष्य निर्माता है। फलतः उसका कोई भी कार्य किसी अन्य के प्रति उत्तरदायी नहीं हो सकता है। दूसरे, सात्र के अनुसार मानव के लिए कोई अन्य तो है ही नहीं जो कुछ अन्य है वह तो उसका साधन मात्र है। इसके लिए सात्र दो शब्दों का अपने परिभाषिक अर्थ में प्रयोग करता है—(1) चुनाव की अनन्ता और (2) निर्णय की निरन्तरता। सात्र पारम्परागत चुनाव के महत्त्व को स्वीकार नहीं करता बल्कि उसका विचार है कि मनुष्य अपने अस्तित्व को एक बार के चुनाव निर्णय से बनाये नहीं रख सकता क्योंकि अस्तित्व के स्वरूप में एकरूपता नहीं है। फलतः निर्णय की निरन्तरता अत्यन्त आवश्यक है। इस प्रकार रुचि की स्वतन्त्रता और निर्णय की निरन्तरता उसे अपूर्ण से पूर्ण की ओर अग्रसर करती है और एक दिन वह स्वयं विधाता बनने की स्थिति के निकट पहुँच जाता है।

अस्तित्ववाद का तीसरा सोपान है कि मानव का अस्तित्व चेतना के आधार पर नहीं है बल्कि चेतना का आधार अस्तित्व है। यहाँ पर सात्र आत्मा की तुलना में शरीर को महत्त्व देता है क्योंकि शरीर ही अस्तित्व है सार तो उसके बाद की प्रक्रिया है कि उसे क्या बनना है।

चौथा सोपान है कि बुराई, संघर्ष अपूर्णता, अभाव, आदि जीवन के अभिन्न अंग हैं और दुख अपूर्णता का जनक है।

पाँचवे सोपान के अन्तर्गत सात्र के मृत्यु सम्बन्धी विचारों को लिया जा सकता है। अस्तित्ववाद के अनुसार मृत्यु एक संयोग है इससे मानव का अस्तित्व कुछसमय के लिये लुप्त हो जाता है किन्तु समाप्त नहीं होता।

अस्तित्ववाद का छठा सोपान है प्राचीन परम्पराओं, रीति नियमों एवं नैतिकता के प्रति विद्रोह। इसके अनुसार जीवन का अस्तित्व स्वयं में इतना मौलिक और विशिष्ट है कि उसे किसी परम्परा या ढाँचे में नहीं ढाला जा सकता।

अन्त में कहा जा सकता है कि अस्तित्ववाद व्यक्तिनिष्ठ निरीश्वरवादी दर्शन है जिसमें मानव का अस्तित्व है सर्वोपरि है।



डॉ० जगदीशप्रसाद कौशिक

जन्म-तिथि : 6 सितम्बर 1930

जन्म-स्थान : ग्राम: पोता, जिला: महेन्द्रगढ़
(हरियाणा)

शिक्षा : एम. ए. [दिल्ली], पी-एच. डी.
(राजस्थान)

रचनाएँ : भारतीय भाष्य भाषाओं का इतिहास
: संक्षिप्त हिन्दी व्युत्पत्ति कौश

: भाषा वैज्ञानिक निबन्ध

: व्यावहारिक हिन्दी-व्याकरण

: शुद्ध हिन्दी

: मञ्जी हिन्दी

: काव्य एवं काव्य-रूप

: भक्तिकार-शास्त्र

: ध्वन्द-शास्त्र

: काव्य-दर्पण

: भारतीय काव्य-शास्त्र के प्रतिमान

डॉ० कौशिक हिन्दी जगत् के एक जाने माने
भाषा वैज्ञानिक हैं। विगत तीन दशकों से
इनकी लेखनी भाषा-विज्ञान के क्षेत्र में
अविराम गति से कार्यरत है।

हिन्दी के साथ-साथ डॉ० कौशिक संस्कृत,
पंजाबी, राजस्थानी एवं विभिन्न पहाड़ी बोलियों
के अच्छे विद्वान हैं।

सम्प्रति : श्री कल्याण राजकीय महाविद्यालय,
सीकर (राजस्थान) में हिन्दी
विभागाध्यक्ष के पद पर प्रतिष्ठित।